783.05
CA
v.48:5

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/caecilienvereins4851unse

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
BOOKSTACKS

783.05
CA
V.48:5

Die Marienverehrung im deutschen Kirchenliede.

Von Pfarrer J. M. Tressel (Ernst Thrasolt), Haag bei Morbach (Bezirk Trier).

(Schluß.)

Bekannt[1]) sind die vielen Lieder, denen mehr oder weniger das Stabat mater zugrunde liegt. Eine Perle der marianischen Leidenslieder bildet das Lied: „Die heilige Woche“:

Da Jesus von seiner Mutter ging
und die große heilige Woch' anfing,
da hatte Maria viel Herzeleid,
sie fragte den Sohn voll Traurigkeit:

„Ach Sohn, ach liebster Jesu mein,
Was wirst du am heiligen Sonntag sein?“
„Am Sonntag werd ich ein König sein,
Da wird man mir Kleider und Palmen streun.“

„Ach Sohn, ach liebster Jesu mein,
Was wirst du am heiligen Montag sein?“
„Am Montag bin ich ein Wandersmann,
Der nirgends ein Obdach finden kann.“

Die Frage Mariä wiederholt sich, und ich setze nur die Antworten hierher, auch die ergreifend ausweichende bezüglich des Freitags:

„Am Dienstag bin ich der Welt ein Prophet,
Verkünde wie Himmel und Erde vergeht.“

„Am Donnerstag bin ich im Speisesaal
Das Opferlamm bei dem Abendmahl.“

„Den Mittwoch bin ich gar arm und gering,
Verkauft um dreißig Silberling.“

„Ach Mutter, ach liebste Mutter mein,
Könnt dir der Freitag verborgen sein?“

„Am Samstag bin ich ein Weizenkorn,
Das in der Erde wird neu geborn.“

Ein Lied führe ich noch ganz vor, wie es im Kölner Gesangbuch von 1619 steht, das uns eine ganze Vorstellung von dem lebendigen Glauben und der Innigkeit früherer Zeit gibt, auch von der rührenden Naivität, die sich in dem Zuge ausspricht, der darin nicht streng biblisch ist, und von der Treuherzigkeit, die sich in der Schlußstrophe offenbart:

Da Jesus in den Garten ging,
da ihm sein bitter Leiden anfing,
da trauert alles, was da was,
da trauert Laub und grünes Gras.

Maria hört ein Hämmerlein kling'n,
o weh, o weh, mein's lieben Kind's,
o weh, o weh, mein's Herzens Kron,
mein Sohn, mein Sohn will mich verlon.

Maria kam ans Kreuz gegangen,
sie sah ihr lieb's Kind vor ihr hangen,
an einem Kreuz war ihr nit lieb,
Maria war ihr Herz betrübt.

Johannes, liebster Jünger mein,
laß dir mein' Mutter befohlen sein,
nimm's bei der Hand, führ's weit hindann,
daß sie nit seh' mein' Marter an.

Johannes nahm sie bei der Hand,
er führt sie weit vom Kreuz hindann,
weit von dem Kreuz, war ihr nit lieb,
Maria war ihr Herz betrübt.

Nun bieg' dich Baum, nun bieg' dich Ast,
mein Kind hat weder Ruh' noch Rast,
nun bieg' dich Laub und grünes Gras,
laßt euch zu Herzen gehen das.

Die hohen Bäume, die bogen sich,
die harten Fels' zerkloben sich,
die Sonn' verlor ihren klaren Schein,
die Vögel ließen ihr Singen sein. — —

Nun merket auf, ihr Frau'n und Mann'
und wer das Liedlein singen kann,
sing' Gott zu Ehr' es alle Tag',
auf daß sein' Seele bleib' ohne Klag'.

3. In der dritten und letzten Gruppe wollen wir hören, wie das Kirchenlied Maria, die Jungfraumutter und Mitleiderin, anruft als Fürbitterin und Mittlerin. Die Gruppe ist besonders groß, auch wenn wir absehen von den tausend Wallfahrts-, Landsknechts-, Sakraments- und Allerseelenliedern.

Weiter wollen wir dabei übergehen die uns allen bekannten Lieder und wollen Proben älterer Lieder geben, die religiös wie poetisch gleich herrlich sind, die überquellen von

[1]) In dem ersten Artikel ist der Passus „Zwei Weihnachtslieder“ ... bis „Kyrie eleyson“ (S. 70, Z. 1 bis 17) auf S. 71 vor „Als Probe der Adventslieder“ (Z. 28) einzufügen. Wir bitten dieses Versehen beim Umbruch entschuldigen zu wollen. Anmerkung der Schriftleitung.

Ergriffenheit und Eindringlichkeit, wo sich in einem Vers der ganze Glaube und das ganze Armsündergefühl eines Volkes destilliert und komprimiert, während heute unsere religiösen Dichter ihre Gefühle, die kaum die Oberfläche ihrer eigenen Seele berühren, über ganze Strophen verdünnen. Kein Wunder, daß keine Wirkung, keine religiöse Erneuerung und kein religiöses Leben ausgeht von ihnen. Doch wo sind auch die, welche in der Seele aufgerüttelt, wirklich mit sich und ihrer Schwäche und Oberflächlichkeit und platten Alltäglichkeit konfrontiert werden wollen?! Die das Schwert dem faulen Frieden vorziehen?!

Den Marienruf aus dem 12. Jahrhundert gebe ich neu hochdeutsch, wenn er dadurch auch ganz verblaßt!

Ave Maria, ein' Rose ohne Dorn!
Mit Missetat hab' ich verlor'n
Dein Kind, das von dir ist gebor'n:
Maria, versühn' mich vor seinem Zorn.

Ave Maria, durch deines Kindes Tod,
Das vor dir hing von Blut so rot:
hilf mir, daß ich der Engel Brot
mit Reue empfange in Todes Not.

Ave Maria, durch deines Kindes Blut,
das wie des tiefen Meeres Flut
mit Schmerz erfüllte deinen Mut:
hilf mir, daß mein Ende werde gut.

Ave Maria, Frau unwandelbar!
Send' mir den Engel himmelklar.
Wenn ich von böser Welt abfahr',
Maria vor dem bösen Feind mich bewahr'!

In dem wunderbaren Liede aus dem 13. Jahrhundert:

Bis gegrüßet, Küniginne,
Jerusalems lichte Zinne,
Sions turm, mure viel starke,
Salomons Tempel, gotes arke!

Bis gegrüßet, rosen anger!
do du kristes würde swanger, . . . usw.

da heißen die Schlußstrophen:

Bis gegrüßet, himmel frauwe,
neig' din or herab und schauwe,
was noch niftel und noch newen
lebt mit Jammer hie von even (Eva).

Bis gegrüßet, morgenröte,
hilf den selen us der nöte,
die das wilde Fegfeu'r eitet ($a\ddot{\iota}\vartheta\omega$ = brenne),
din trost sie ze Himmel leitet.

Bis gegrüßet, unt geruoche
bitten, daß wir in dem buoche
dines sunes sint genennet,
der die sinen wohl erkennet.

Das Lied aus dem 15. Jahrhundert:

Dich Frau vom Himmel ruf ich an,
in diesen großen Nöten mein
gen Gott ich mich verschuldet han,

enthält in sechs achtzeiligen Strophen alles, womit man die Fürbitte und Mittlerschaft Mariä begründen und womit man sie preisen und anrufen kann. Ich zitiere nur:

Darumb halt für, du reine Maid,
der Sünden Ablaß mir erwirb,
die weil dein Sun dir nichts versait.

IV.

Wenn wir zum Schluß zurückblicken, so dürfte uns aus den Liederproben nicht ein vollständiges Bild des deutschen Marienliedes, aber doch ein Bild von der Marienverehrung im deutschen Kirchenliede geworden sein, von dem Glauben und der Liebe des deutschen Volkes zu Maria.

Und vergegenwärtigen wir uns zu den Texten noch die Musik, so kommt es wie Neid und Sehnsucht über uns nach den Zeiten, die solche Lieder geschaffen haben, die religiös wie kulturell ungemein hoch gestanden haben müssen.

Doch noch sind die Lieder unser und müssen noch mehr unser werden — „was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen."

Wir wollen die alten Schätze, das alte Gold und Edelgestein wieder heben und schleifen und damit Stirn, Hals und Hand der jungfräulichen Gottesmutter schmücken.

783.05
CA
V.48:5

Und wie die Kirche stets die große verständnis- und liebesinnige Mutter der Kunst war, so wollen wir mit ihr ihre alten Schönheiten und Künste erhalten und erneuern. Die Schönheit und die Kunst haben wir notwendig — nach der Lehre die Kunst, — nach den Beweisen des Kopfes führt sie die großen, anziehenden, liebenswürdigen Beweise des Herzens.

Und die alten heiligen Lieder sollen in unserm Gottesdienste Quellen und ein köstlicher, kostenloser Trunk der Freude, der Schönheit, des Trostes an alle, auch die Armen und sonst Ausgestoßenen sein, aus dem Born, der da heißt:

Causa nostrae laetitiae . . .

Und wir wollen die alten deutschen Lieder — den Samen der Gläubigkeit und Reinheit und Innigkeit wieder in alle Herzen säen und singen, und er wird aufgehen und aus jedem marianischen Korn, aus jedem Ton und Wort wird eine goldene Ähre wachsen und schwanken: Jesus Christus.

Und nun laßt mich denn auch schließen mit einem marianischen Akkorde aus dem schon genannten: „Es sungen drei Engel" (13. Jahrhundert):

Maria, Gots Muter, reine Magd,
all unsere Not sei dir geklagt.

All unsere Not und unsere Pein,
das wandel' uns Maria Kindelein.

Ja, wandel uns deines Kindes Zorn,
daß unsere Seelen nicht werden verlor'n. Amen.

Ein Cäcilienverein in der Diaspora.

Von Johannes Kirschenbauer, Pfarrer in Werdau in Sachsen.

Cäcilienvereine kennt jeder, Diaspora nicht jeder, Cäcilienvereine in der Diaspora noch weniger. Eine Frage von Interesse: Wie wirken sie? Wie halten sie aufrecht ihr „Psallite sapienter!"? — Sapienter? Schreib und lies: Audacter! Etwas von der Kühnheit eines Missionars muß der Diasporapriester haben, von seiner Selbständigkeit, Strenge und Freiheit, von seiner Liebe und klingenden Begeisterung einen Teil. So auch die Cäcilienvereine in der Diaspora.

Überall — allen alles! lautet des Diasporageistlichen Losung. Wollen wir gleich spezifizieren? Sonntag! Frühauf. Beicht hören, erste heilige Messe in der Notkirche am Ort . . . „Herr Pfarrer, ich möchte Sie mal sprechen." — „Bitte, mein Freund, begleiten Sie mich an die Bahn. In zwanzig Minuten fährt mein Zug . . ." Zehn Kilometer weiter. Zweite heilige Messe in einem gemieteten Saale. Taufen, vielleicht Trauung und Beerdigung. Frühstück im Gasthof. Mit der Eisenbahn heim. „Nichts vorgefallen?" Wenn kein Versehgang, gehört der Nachmittag den Vereinen, acht an der Zahl. Wie komme ich im Monat durch, wie bringe ich's fertig, mit den Jungen jung, mit den Alten alt zu sein? Allein unter mehreren Tausenden Seelen! Kein Kaplan? — Nein! Doch! Der Cäcilienverein ist „mein Kaplan", ist mein Freund und treuer Begleiter.

Ein Ort meiner Pfarrei hat erste heilige Kommunion. Unser Cäcilienverein wandert nachmittags zu Fuß hinüber und verschönt die Andacht. Das Allerheiligste ist natürlich nicht in dem gemieteten Raum der Missionsstation. So beginnen wir mit dem Allerherrlichsten, was vielleicht der römische Choral dem Osterfeste geschenkt hat, mit dem jubelreichen Alleluja vom Ostersonnabend. Leise hebt der Priester an, leise antwortet der Chor, zaghaft, als läge die Trauer noch auf dem Herzen, der Stein auf dem Grabe. Es steigt der Ton, es steigert sich die Freude zur Siegesfreude, bis am Ende des letzten Alleluja die Sänger ihre Seelen gleichsam ausgießen und das strahlende Licht einer liturgischen Sonne vor den Gesegneten des Herrn exponieren. Gebet wechselt mit Gesang. Oster- und Sakramentslieder, Te Deum laudamus und zum Schluß — vierstimmig — nach der Eichsfelder Weise: „Fest soll mein Taufbund immer stehen . . ." Ist das Gesang oder Gebet? Gesang und Gebet! Die musikalische Ausprägung der feierlichen

Erneuerung des Taufgelübdes, melodische Antwort auf die Frage: „Wollt ihr in diesem Glauben leben und sterben?" Da ist keiner in dem bescheidenen Raum, der nicht singt, in dem nicht klingt, schwört und gelobt: „Nie will ich von ihr weichen."

Nachmittags 6 Uhr: Familienabend „zu Ehren der Erstkommunikanten". In weißen Kleidern an weißen Tischen mit dem Kranz im Haar die Mädchen, mit dem Blümlein auf der Brust die Knaben! Über der geweihten Schar liegt der Zauber der Unschuld und der Lichterschein des schönsten Tages. Der Cäcilienverein macht den Wirt für Leib und Seele, unterhält und ergötzt die Kinder und ihre Eltern mit passenden Liedern und einem wohleinstudierten Schauspiel, das der Ehre und Lehre des Weißen Sonntags gedenkt. Nicht alle werden das loben. „Erstkommunikanten gehören ins Haus!" Zu meiner Verteidigung kein Wort. Ich nehme stumm die Hand des Tadlers und zeige ihm das „Haus", die Häuser der Industrie und Diaspora, die Küchen und Kammern, wo oft der Glaube der Mutter neben dem Unglauben des Vaters sitzt, und wo ältere, dem Sozialismus verfallene Geschwister Reif sind auf die Frühlingsblüten kindlicher Seelen.

Dank der Cäcilia! Wie eine barmherzige Schwester hat sie gewirkt. Ihre Mitglieder begegnen auf der Heimkehr der modernen Welt, der Jugend von heute, die ganz aufgeht in die materialistischen Genüsse der Zeit — ohne Ideale, ohne Sinn für Geist und Seele. Arme Menschen! Man muß die Enttäuschung, die unverkennbare Melancholie auf den Gesichtern derer gesehen haben, die nicht mehr beten und begründen, wie die Emmausjünger: „ . . . denn es will Abend werden," um aufrichtiges Mitleid mit ihnen zu fühlen. Unsere Cäcilianer aber nehmen in die Woche hinein die Erinnerung an einen festlichen Tag und einen geheiligten Namen, eine Erinnerung, die sich bei den Übungen in Fleiß, Aufmerksamkeit und in den Wunsch umsetzt, ein andermal noch reicher und besser zu geben.

Regelmäßig Donnerstag abend wird geübt. Unser Dirigent ist streng. „Disziplin halten!" ist sein zweites Wort. Darf ich uns loben? Wir gehorchen alle. Ich mit, stehe mitten im Chor, singe, probe und prüfe mit, erkläre und verbessere, was ein Geistlicher am besten kennen sollte: Die Liturgie, ihre Sprache und ihren Gesang. Selbstverständlich sind die Aufgaben, die wir uns stellen, ebenso bescheiden wie die Verhältnisse, in denen wir leben, aber was wir anfangen, machen wir gründlich, herzlich, fröhlich. Den Willen der Kirche und das Wesen ihrer Musik immer besser zu verstehen, immer gewissenhafter zu erfüllen, ist unser aller Wunsch. Der Rest der beiden Übungsstunden gilt dem profanen Lied. Deutsche Volks- und Wanderlieder erfreuen sich besonderer Pflege. Um ½10 Uhr verläßt uns unser Lehrer. Er wohnt in einer größeren Nachbarstadt. Bei uns gibt es zwar 300 Schulkinder, aber keine katholische Schule, keinen katholischen Lehrer. Mit der Eisenbahn kommt und geht der Herr Lehrer. Ein großer Nachteil! Bringt aber etwas Pünktliches und Unerbittliches in unsere Reihen.

½10 – ½11 Uhr: Versammlung, Protokoll, Vortrag, Diskussion, Bericht über den letzten Ausflug. Jedes Mitglied übernimmt der Reihe nach einen beliebigen Vortrag, gewöhnt sich an Rede, Gegenrede, Ordnung und parlamentarische Verhandlung. Der Vorstand wird jährlich neu gewählt, doch so, daß alle Cäcilianer Gelegenheit haben, Würde und Bürde des Amtes zu lernen, was sie im positiven Handeln größer, im kritischen Reden kleiner macht.

Zur kirchlichen Versammlung an Sonn- und Festtagen stellen die Mitglieder sich pünktlich ein. Ist Gottesdienst, ist auch Zusammenkunft des Cäcilienvereins. Er erfreut die Gemeinde mit lateinischem — oder unterstützt sie im deutschen Gesange. Ganz eng umstehen die Cäcilianer das kleine Harmonium unserer armseligen Kapelle, als wollten sie das bescheidene Instrument ausbauen zu einer Orgel, deren Töne hinwegtäuschen über die Not der Diaspora und das Heimweh der Fremde.

Zwischen Diaspora und Diaspora ist ein Unterschied. Ich rede von der im Königreiche Sachsen. Sie gehört wohl zu der schwierigsten. Hier ist der Cäcilienverein ebenso dankbar wie notwendig. Zugleich Jünglings- und Jungfrauenverein, Bruderschaft vom allerheiligsten Sakramente, Bildungszirkel und apologetische Schule, vereinfacht und konzentriert er wesentlich die Vereinsarbeit des Seelsorgers, bildet sein stehendes Programm, seine „junge Garde", die stets zur Hand ist, gewohnt, Schwierigkeiten im Sturm zu nehmen oder mit Humor zu tragen. Das Beste der neuzeitlichen Jugendbestrebungen, die trefflichsten Gedanken aus dem Buch der Pfadfinder und Wandervögel sind aufgenommen in den „Kriegsplan" des Vereins. Wer uns Sonntag nachmittag auf dem Marsche sieht, unseren „Tambour" mit der Gitarre auf dem Rücken

voran, wer uns begegnet „im Wald und auf der Heide", „im schönsten Wiesengrunde", „am Brunnen vor dem Tore", wird schwerlich in uns einen Cäcilienverein vermuten, trotzdem wir Wort und Wert darauf legen, es zu sein und zu bleiben.

Warum auch nicht? Es läßt sich alles so gut vereinigen: Das Lied der Kirche und das Lied des Volkes, die Schöpfung Gottes und die Schöpfung Jesu Christi. Die Sprache der Natur verstehen und erwidern, sie auffassen in einem Sinne, der zum Himmel und zu jener geheimnisvollen Melodie führt, die „kein Ohr gehört" hat, — liegt das nicht in der Richtung, die ein Cäcilienverein zumal in der Diaspora einschlagen muß?

Das Ziel unserer sonntäglichen Wanderungen ist in der Regel die Vereinsversammlung einer unserer vielen Missionsstationen der Pfarrei oder Nachbarpfarrei, an deren Tagesordnung wir in Wort und Lied teilnehmen. Der Gedanke, der dieser Arbeitsweise zugrunde liegt, geht aus von dem praktischen Gesichtspunkte einer weisen Arbeitseinteilung für ein umfassendes Diasporagebiet und rechnet mit der Erfahrung, die der katholische Klerus Deutschlands dadurch gemacht hat, daß er den Ruf mißbilligte: „In der Sakristei bleiben!" Jenen Ruf, den die französischen Geistlichen befolgt und damit das Verständnis für Seelen verloren haben, die nicht in der Sakristei, sondern in der Welt um ihren Glauben ringen. „Auf dem Chore bleiben!" könnte man dem Cäcilienverein raten — freilich auf die Gefahr hin, daß er den lebendigen Kontakt mit dem Volke entbehrt, jenes feine Verständnis, das neben den Rubriken der Kirche und den Regeln der Kunst geht, und ihnen eine Interpretation gibt, deren Richtigkeit man in das Wort fassen kann: „Vox populi, vox Dei."

Die sächsischen Cäcilienvereine haben vielfach nach diesen und ähnlichen Gedanken ihre Tätigkeit geregelt. Im Vogtlande, dem westlichen Teil des Königreiches von Adorf bis Reichenbach und Umgebung haben sie sich zu einem engeren Verbande zusammengeschlossen. Jährlich einmal findet in einer der vogtländischen Gemeinden ein Kongreß statt. Der vierte dieser Kongresse hat für den 8. Juni 1913 Werdau — an der Eisenbahnlinie Leipzig-Hof — als Festort gewählt. Rauhe Diaspora! Im Pfarrbezirk 5000 katholische Seelen, über 500 katholische Schulkinder und keine eigene Kirche und Schule! Das Programm ist vormittags: Festgottesdienst, Festpredigt und Beratungen; nachmittags: Festversammlung, geistliche und weltliche Lieder a cappella und mit Orchester, ein- und mehrstimmige Massenchöre, dazwischen Reden und Ansprachen. Das geräumige Festlokal wird stimmungsvoll geschmückt. Alles, was die Liebe des gastgebenden Vereins ersinnen kann, wird, unterstützt von den Opfern der ganzen Gemeinde, ausgeführt. Diese Tagungen, zuerst angeregt und ins Leben gerufen von dem kunstverständigen Herrn Expositus Karl Schindler, haben sich bewährt und unentbehrlich gemacht. Weit über den Rahmen ihres eigentlichen Berufes hinaus wirken sie, und indem sie ihrer Schutzpatronin, der heiligen Cäcilia, ein Fest bereiten, singen sie allen Teilnehmern das hohe Lied von der Herrlichkeit des katholischen Glaubens, dessen wunderbare Klänge nur zu leicht im Sturm der Diaspora verweht und vergessen werden.

Hartmann Grisar schreibt im dritten Band seines Lutherwerkes (S. 467), die Gegner des Reformators hätten geklagt, daß sich durch seine populären Lieder das Volk erregt in den neuen Glauben hineinsinge. In dieser historischen Notiz liegt eine Erinnerung an den apostolischen Wert des Kirchengesanges, eine Mahnung, ihn zu pflegen und auszuüben wie eine große, heilige und verantwortungsvolle Mission. Gerade in der Diaspora, wo das apologetische Moment naturgemäß stärker betont werden muß, gewinnen die Cäcilienvereine besondere Bedeutung und Beachtung. Unter ernster und liebevoller Leitung vertiefen und befestigen sie die Religion ihrer Mitglieder und Zuhörer. Die alten Geschmeide katholischer Kunst und die Perlen moderner christlicher Meister gleicherweise ehrend, führen sie die heutige Generation immer wieder zurück „zu den Zeiten . . ., wo der Rauch der Opfer aus dem Pantheon aufstieg", und das Echo des Magnifikats im Herzen der ersten Christen lebte. So verbinden sie Vergangenheit und Gegenwart und helfen den Sturm abwehren, den der Unglaube unserer Tage mit kluger Berechnung auf die Fundamente des Glaubens unternommen hat.

Die neuesten Versuche auf dem Gebiete der Choralbegleitung.

Von Prof. Dr. F. X. Mathias, Regens des Priesterseminars in Straßburg i. E.

(Fortsetzung.)[1])

2. Im Bereich des Wechselverhältnisses von Choralbegleitung und altklassischer Vokalpolyphonie.

Der damit kurz angedeuteten unmittelbar aus der Natur des Chorals sich ergebenden Begleitungsweise steht seit Beginn der neuen Ära eine gleichfalls aus früherer Zeit überkommene andere Begleitungsart gegenüber, die ohne Zuhilfenahme von Elementen aus der altklassischen Vokalpolyphonie nicht auskommen zu können wähnt. Ihre Verfechter argumentieren folgendermaßen:

a. „Jede harmonische Begleitung des Chorals ist eine fremde Zutat, denn die Choralmelodien entstanden zu einer Zeit, da es noch keine Harmonie in unserm Sinne gab."

b. Darum darf auch die zur Begleitung herangezogene Harmonie choralfremde Elemente in sich aufnehmen.

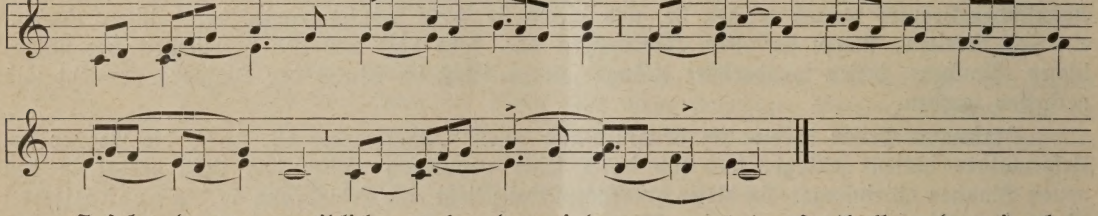
c. Das Maß dieser aufzunehmenden Elemente muß aber die dem Choral zeitlich und darum auch inhaltlich und formell zunächststehende altklassische Vokalpolyphonie bestimmen.

* * *

Auch beim besten Willen vermag ich keinem der drei Sätze nach ihrer schlußkräftigen Seite hin beizupflichten.

ad a. Die Entstehungszeit der Choralmelodien war durchaus nicht jeglicher Harmonie und Harmonieerkenntnis in unserm Sinne bar, da in Wirklichkeit Melodie ohne Harmonie oder doch wenigstens ohne Harmonieerkenntnis und -empfindung undenkbar ist.

Wenn in einer weitschiffigen römischen Basilika oder später in einem deutschen romanischen Dom von einer Schola cantorum beispielsweise das Alleluja der Märtyrermesse Salus autem angestimmt und durchjubiliert wurde, muß der physikalisch-akustische Effekt wesentlich derselbe gewesen sein wie wenn heute dieses Alleluja ohne Begleitung an ähnlichem Orte ertönt. Die Wirkung ist aber naturgemäß etwa folgende:



Infolge des unvermeidlichen mehr oder minder ausgeprägten Forthallens der einzelnen Melodietöne und -figuren wirken sich in diese gesungene Melodie nacheinander bald mehr bald minder vollständig folgende Harmonien in unserm Sinne ein: C-dur, A-moll, E-moll, $^6_4$ über E, G-dur, A-moll, C-dur, F-dur, C-dur erst mit vorgehaltenem F, dann frei und volltönend, endlich C-dur, A-moll, D-moll, C-dur – also so ungefähr das ganze nach unserm Befund verfügbare harmonische Begleitungsmaterial. Was zu einer vollkommenen harmonischen Begleitung fehlt, ist nur das effektive Forttönenlassen dieser Harmonien auf einem Instrument, die effektive Ergänzung und Stilisierung ihrer Verbindung nach Maßgabe des melodischen Ganzen. Aber auch hiefür bietet das bloße Anhören der Melodie nach seiner psychologisch-akustischen Seite hin alles Material und alle Anweisung. Beim Festhalten der Töne im Geist, auch nach deren Verklingen, kann der Hörer sich genau Rechenschaft geben über deren Übereinander, insbesondere über deren besondere und verschiedentliche Beziehung zu den Teil- und Ganzschlußtönen und damit die in den Vordergrund tretenden Hauptharmonien als Kadenzharmonien ausscheiden und deren Verhältnis zu den Nebenharmonien

[1]) Siehe oben Nr. 1, S. 11 ff.

und ihre verschiedentlich mögliche Verkettung und Verflechtung nach Maßgabe der melodischen Satzteile und Sätze sich zurechtlegen.

Das Ertönen der Melodie allein bietet also teils physikalisch-akustisch, teils psychologisch-akustisch das ganze harmonische Begleitungsmaterial nebst den Begleitungsprinzipien. Das war natürlich genau so zur Zeit der Entstehung dieser Melodien, ob es nun vollkommen oder nur ahnungsweise erkannt wurde, bleibt sich gleich. Es war, ist und bleibt etwas objektiv mit der Melodie und dem menschlichen Hören Gegebenes.

Es ist also durchaus unzutreffend zu sagen: „Jede harmonische Begleitung des Chorals ist eine fremde Zutat, denn die Choralmelodien entstanden zu einer Zeit, da es noch keine Harmonie in unserm Sinne gab."

ad b. Damit fällt natürlich von selbst auch die Richtigkeit der Folgerung: „Darum darf auch die zur Begleitung herangezogene Harmonie choralfremde Elemente in sich aufnehmen."

Doch selbst vorausgesetzt, die Unrichtigkeit des ersten Satzes wäre nicht erwiesen und nicht vorhanden, d. h. die Harmonie wäre wirklich eine fremde Zutat. Dann wäre die Forderung oder die Erlaubnis, choralfremde Elemente in die Begleitungsharmonie aufzunehmen nur berechtigt, wenn eine Begleitungsharmonie ohne choralfremde Elemente musikalisch undenkbar wäre, wenn choralfremde Elemente zum Wesen einer wirklich musikalischen Begleitungsharmonie gehörten. Dem ist aber nicht so. Statt irgendwelcher theoretischen Deduktion verweise ich auf das Faktum, daß nachweislich die erdrückende Mehrzahl derer, die sich dem Vatikanischen Choral zugewandt haben, gegenwärtig in freier Wahl choraleigene Begleitungen verwenden. Das als eine Massenverirrung im Bereich des musikalischen Geschmacks, zudem noch als Wirkung einer „Kathederschrulle" bezeichnen zu wollen, käme doch wohl einer Selbstverurteilung gleich.

Wir sind unsererseits weit entfernt, diejenigen zu verurteilen, welche sich mit choraleigenen Begleitungsharmonien noch nicht begnügen mögen. Wir wissen, daß der Hauptgrund ihrer künstlerischen Sympathien einerseits in der pietätvollen Angewöhnung an Hergebrachtes, anderseits in der Übergehung oder zu geringen Berücksichtigung des radikalen Unterschieds im Vortrag der Singstimme und der Begleitung, in der wenn nicht grundsätzlichen, so doch tatsächlichen Gleichstellung von einander durchaus untergeordneten musikalischen Wirkungen und Werten zu suchen ist.

Der früher gepflegte „Choral" vertrug sich leicht mit choralfremden Elementen, weil er selbst zu einem guten Teil choralfremd war. Und seine Begleitung durfte selbständiger, anspruchsvoller sich in den Vordergrund drängen, eben weil er sich seiner ursprünglichen Eigenart und Selbständigkeit begeben hatte und auf eine choralfremde harmonische Begleitung angelegt war. Die hergebrachte Gepflogenheit war also berechtigt. Und die langjährige Angewöhnung an diese Gepflogenheit rechtfertigt unterdessen eine ablehnende Haltung der vom jetzt offiziellen Choral geforderten Begleitung gegenüber.

Aus den angeführten Gründen darf also auch dieser zweite Satz der Argumentation nicht als richtig bezeichnet werden.

ad c. Wie der dritte Satz nur die konkrete Festlegung der für die Begleitungsharmonien vorgeschlagenen choralfremden Elemente betrifft, so wird auch dessen Widerlegung sich lediglich mit der Ablehnung dieser konkreten choralfremden Elemente zu befassen haben. Die Ablehnung, wie sie unter b bereits ausgesprochen worden ist, erfährt den höchsten Nachdruck durch den Hinweis auf den einschneidenden Unterschied, der obwaltet zwischen dem Choral und den über ihn hinausgehenden Elementen der altklassischen Vokalpolyphonie, die für die Choralbegleitung in Anspruch genommen werden sollen: die Subsemitonien Cis, Fis und Gis bei Kadenzen und kadenzartigen Wendungen und die eingeschränkte Dissonanzbehandlung. Der Unterschied ist so einschneidend, daß in gar vielen Fällen die Melodie die Aufnahme solcher Elemente a limine abweist (cfr. Kadenzen wie G G E, G F D, C E Ë F D usw.), in fast allen Fällen aber die Hereinbeziehung dieser Elemente den freien lebendigen Choralrhythmus in Frage stellt. Wenn ich solche Begleitungen zur Hand nehme, muß ich mir fast auf jeder Zeile sagen: „Damit wird ein Sängerchor schwerlich das richtige Tempo und den vorgeschriebenen fließenden Rhythmus finden oder einhalten." Auch setzen sich die besten Vertreter dieser Richtung unzählige Male mit dem ausdrücklichen Geständnis „Not kennt kein Gebot" über die von ihnen selbst aufgestellten oder ver-

fochtenen Gebote hinweg. Gar oft aber dehnen sie Melodietöne, die nicht gedehnt werden sollten, nur um Zeit und Raum zur Unterbringung ihrer fremden Schätze zu finden. Und wenn dies im Verlaufe der Melodie durchaus nicht glücken will, da hängen sie dem Schlußton wenigstens noch so etwas wie ein kleines Postludium oder eine Kadenz an. Solche Verlegenheitsanhängsel und solche rhythmische Verlegenheitsänderungen und so viele und so einschneidende Ausnahmen und Durchbrechungen der Regel dürften schwerlich die Signatur einer wahren Regel, einer echten Choralbegleitungstheorie sein. Weder die theoretischen Beweisführungen noch die praktischen Beispiele vermögen uns also für eine mit Elementen der altklassischen Vokalpolyphonie durchsetzte Choralbegleitung zu gewinnen.

(Fortsetzung folgt.)

Messe und Madrigal bei Palestrina.

Ein stilkritischer Versuch.

Von Dr. Wilhelm Widmann, Domkapellmeister, Eichstätt.

Im Vorwort zum 28. Band der Palestrinaausgabe (weltliche Madrigale) spricht Dr. Haberl wiederholt von dem Verhältnis der Madrigale Palestrinas zu anderer Musik, und zwar stellt er einmal die Madrigale mit der modernen Kirchenmusik zusammen:[1] „Ein Blick auf die Kompositionsweise berechtigt zu der Behauptung, daß die Minderzahl der modernen Kirchenkompositionen so ernst und abstrakt gehalten sei als sämtliche weltliche Madrigale Pierluigis.“ Sofern in diesem Satz eine stilistische Verschiedenheit zwischen Palestrina und moderner Kirchenmusik, ich darf sagen aller Schattierungen, festgestellt wird, dürfte derselbe kaum von jemand bestritten werden, der zugibt, daß die ganze Musik von Palestrina bis in unsere Tage nicht stillgestanden ist, sondern ihre Entwicklung genommen hat. Ob diese Entwicklung gerade hauptsächlich aus dem Ernste und der Abstraktion dem Gegenteile zugestrebt hat, soll hier nicht genauer untersucht werden. Weiterhin stellt Haberl die Madrigale Palestrinas mit den Kirchenmusikwerken des 16. Jahrhunderts zusammen:[2] „Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß kein ernster Musikschriftsteller nach Einsicht des vorliegenden (28.) Bandes nach Vergleichung seines Inhaltes mit den Messen und Motetten Pierluigis in Zukunft die Behauptung aufstellen kann, ‚der weltliche Musikstil des 16. Jahrhunderts unterscheide sich wenig oder gar nicht von der für die Kirche üblichen Kompositionsweise‘, denn die beiden Madrigalenbände (28. u. 29. d. G.-A.) beweisen das Gegenteil.“ Das ist ein Satz, der eines Beweises bezw. einer Untersuchung jedenfalls mehr wert erscheint als der erste Satz. Aber diese Untersuchung müßte zu einem Werke werden, das im Rahmen eines Aufsatzes für das Cäcilienvereinsorgan kaum Raum fände, ganz abgesehen von der Frage, ob der eine Palestrina als Madrigalkomponist einen hinreichenden Maßstab für die Beurteilung der gesamten Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts abgäbe. Endlich sagt Haberl (nämlich im Vorwort zum 28. Bande S. III): „Der große Unterschied im Stil (der Madrigale) gegenüber den für die Kirche bestimmten Arbeiten unseres Meisters muß jedem Einsichtigen in die Augen springen.“ Hier endlich ist eine sehr knapp gefaßte Aufgabe angeregt: Palestrina mit Palestrina verglichen, der Profanmusiker mit dem Kirchenmusiker. Aber selbst diese Aufgabe mag noch eingeschränkt werden: von den Kirchenkompositionen Palestrinas sollen nur seine Messen in Frage kommen: also Palestrina als Madrigal- und Messenkomponist.

Vieljährige praktische Beschäftigung mit den Werken Palestrinas bestimmt mich zur Anerkennung des an dritter Stelle zitierten Haberlschen Urteiles. Freilich hatte diese Zustimmung bisher mehr im Gefühle als im verstandesmäßigen Erkennen ihren Grund. Auf der andern Seite drängte es mich schon lange, den Unterschied wirklich kennen zu lernen, mit dem Verstande zu erfassen; aber ich muß gestehen: je mehr ich hiebei diskursiv vorging, je mehr ich die Einzelheiten, ohne welche der Verstand das Ganze nun einmal

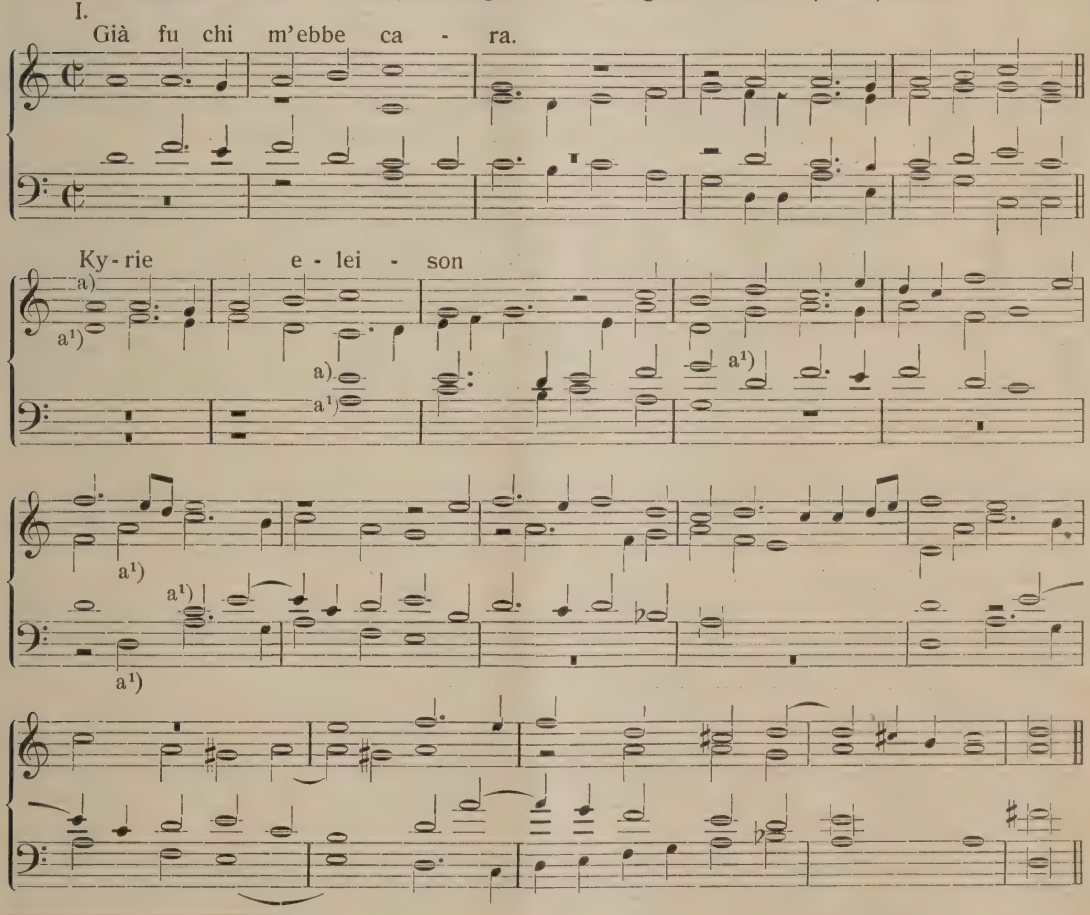
[1]) S. III. [2]) a. a. O. S. X.

nicht begreift, zusammensuchte und addierte, beinahe in demselben Maße wurde ich unsicher und glaubte vergeblich zu forschen. Da schien mir von zwei Seiten werte Hilfe zu kommen: einerseits die Tatsache, daß Palestrina selbst Madrigalmessen geschrieben, d. h. Madrigale zu Messen verarbeitet hat, und daß von zwei solchen Messen die Madrigale auf uns gekommen sind, nämlich „Già fu chi m'ebbe cara" und „Vestiva i colli",[1]) andrerseits zwei Schriften von Dr. P. Wagner: „Palestrina als weltlicher Komponist"[2]) und „Das Madrigal und Palestrina."[3]) Die Lösung unseres Problems schien nun so ziemlich gegeben mit der Anwendung der in diesen Schriften angegebenen Kennzeichen und Grundsätze auf Madrigal und Messe Palestrinas; doch hat die Sache, wie wir sehen werden, noch manche Schwierigkeiten. Davon, daß Wagner die meisten Madrigale des ersten Buches und das Madrigal „Vestiva i colli" Jugendarbeiten Palestrinas nennt und als weit entfernt vom eigentlichen Madrigalstil bezeichnet, können wir füglich absehen: wir vergleichen eben Palestrinas Messen mit dem, was er uns als Madrigale seiner Faktur geschenkt hat.

I.

Zunächst soll eine Übersicht über die in den Messen verwendeten Stellen der Madrigale („Già fu" und „Vestiva") gegeben werden.

Die in der Missa „Già fu chi m'ebbe cara" zur Verwendung kommenden Themen des gleichnamigen Madrigales von Palestrina.

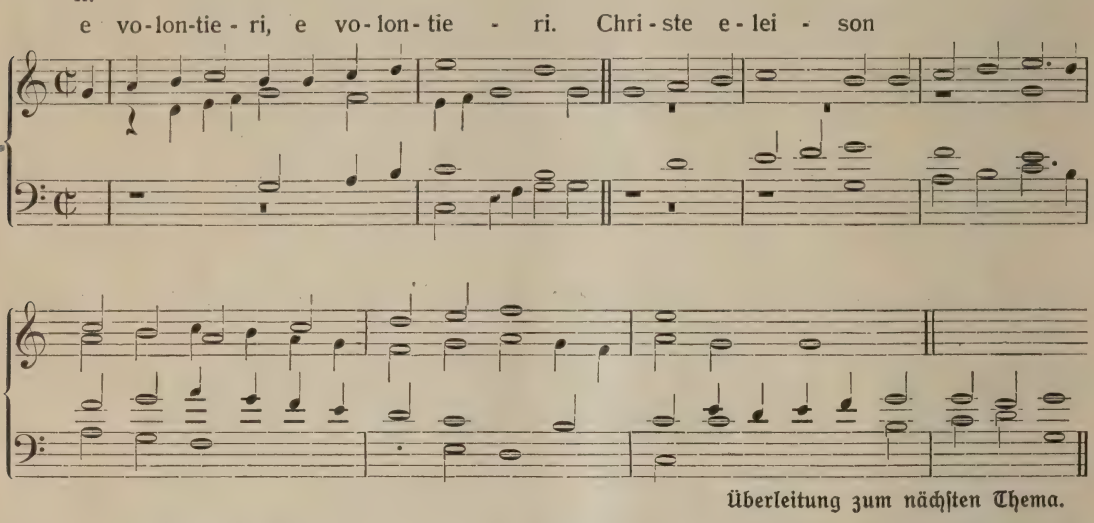


[1]) Die Madrigale im 28. Bande der G.-A. 1. Buch Nr. 12, S. 26 und 3. Buch Nr. 29, S. 239; die bezüglichen Messen im 19. Bande der G.-A. 10. Buch der Messen Nr. 2, S. 22 und 18. Band, 9. Buch der Messen Nr. 3, S. 38. [2]) Straßburg, Univ.-Druckerei von J. H. Ed. Heitz 1890.

[3]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 8. Jahrgang 1893, S. 423 ff. Die erstgenannte Schrift Wagners sei der Kürze halber mit I., die andere mit II. bezeichnet.

Desgleichen im Gloria: Et in terra pax — voluntatis (vergl. Domine Deus Rex coelestis; Domine Fili unigenite; Domine Deus Agnus Dei). Im Credo: Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae; et resurrexit tertia die (vergl. Et iterum — gloria); Sanctus; Agnus Dei.

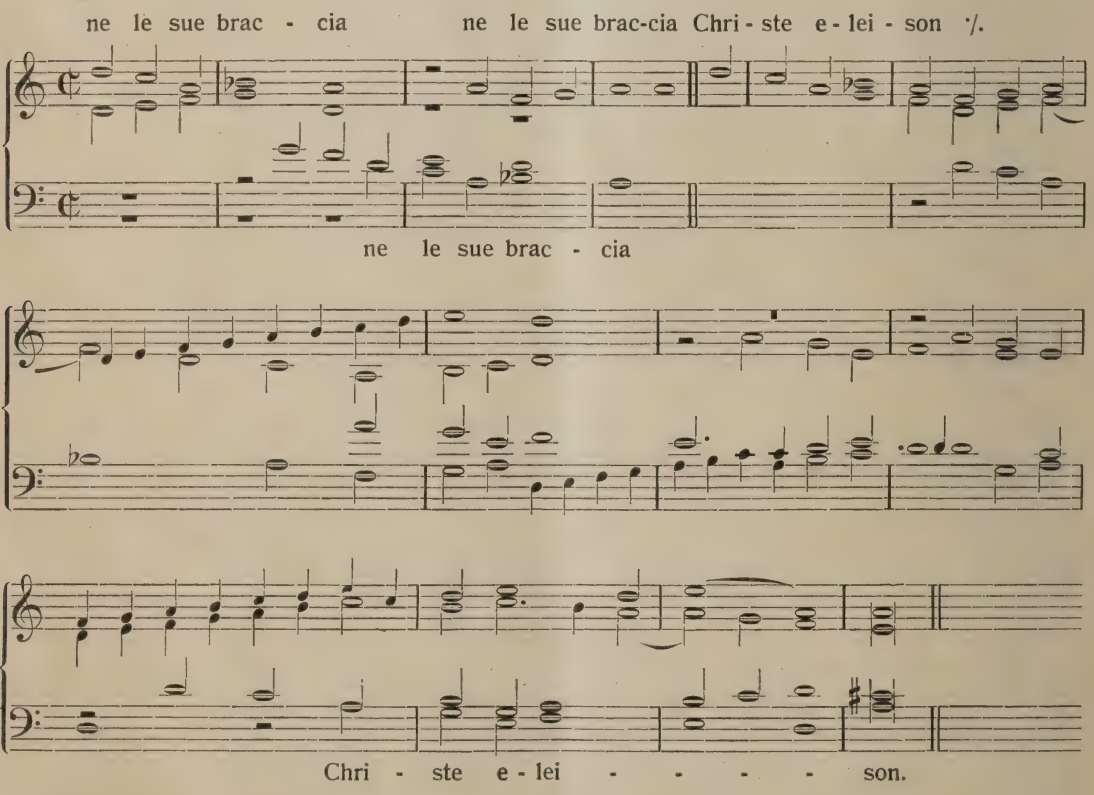
II.



Überleitung zum nächsten Thema.

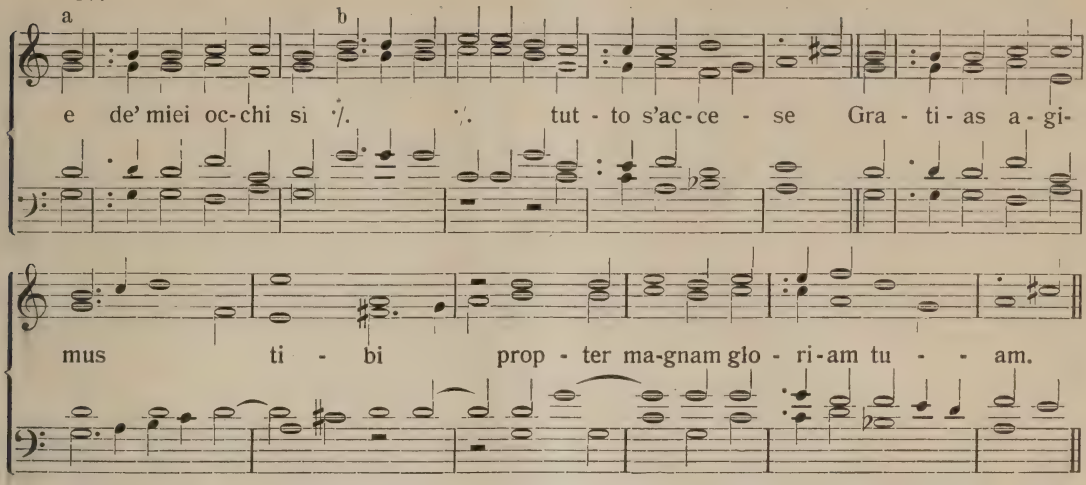
Desgleichen im Gloria: Laudamus te — Glorificamus te; tu solus Altissimus. Im Credo: ex Maria Virgine. Im Agnus: qui tollis peccata mundi.

III.



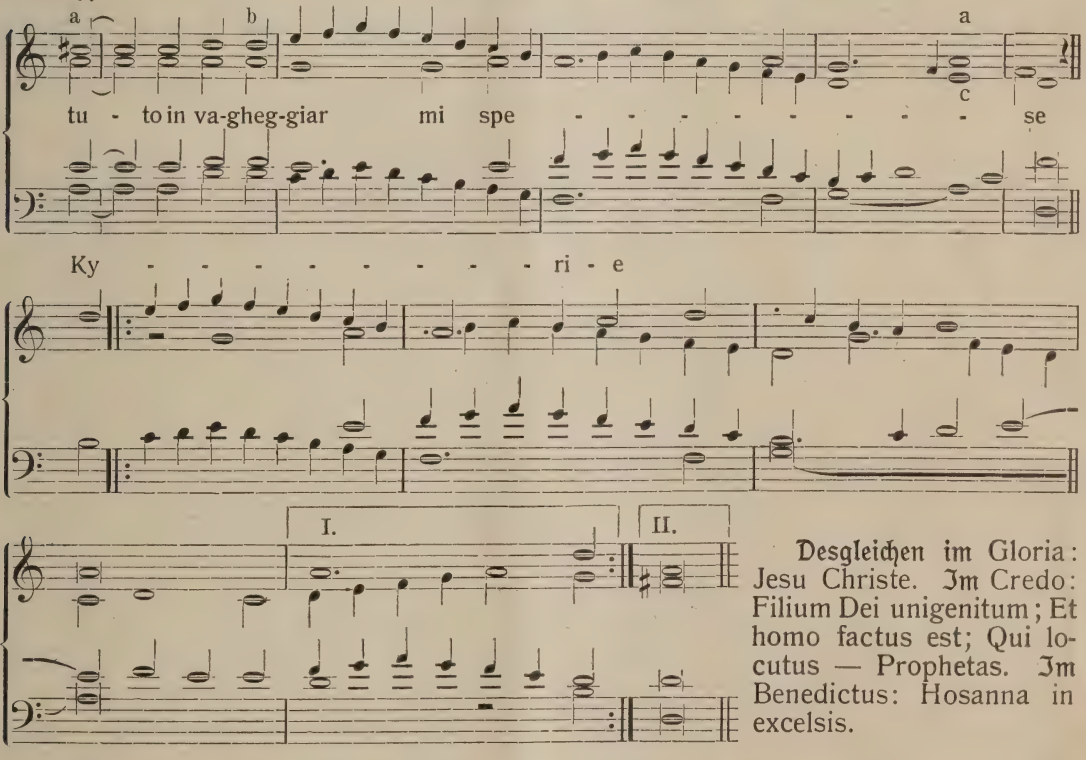
Desgleichen im Gloria: Filius Patris; tu solus Sanctus — Altissimus. Im Credo: Deum de Deo — lumine; non erit finis. Im Sanctus: Pleni sunt — gloria tua.

IV.



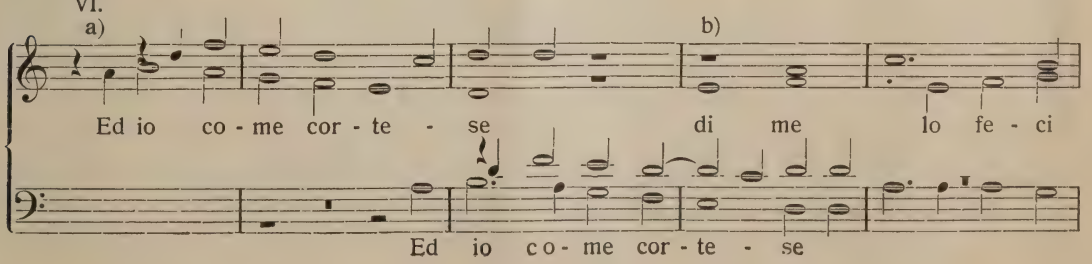
Rhythmisch ist a fortgesetzt 1. in Domine Deus, Domine Fili; 2. Domine Deus. Desgleichen im Credo: Et in unum Dominum; qui cum Patre et Filio — conglorificatur. Im Sanctus: Dominus Deus Sabaoth.

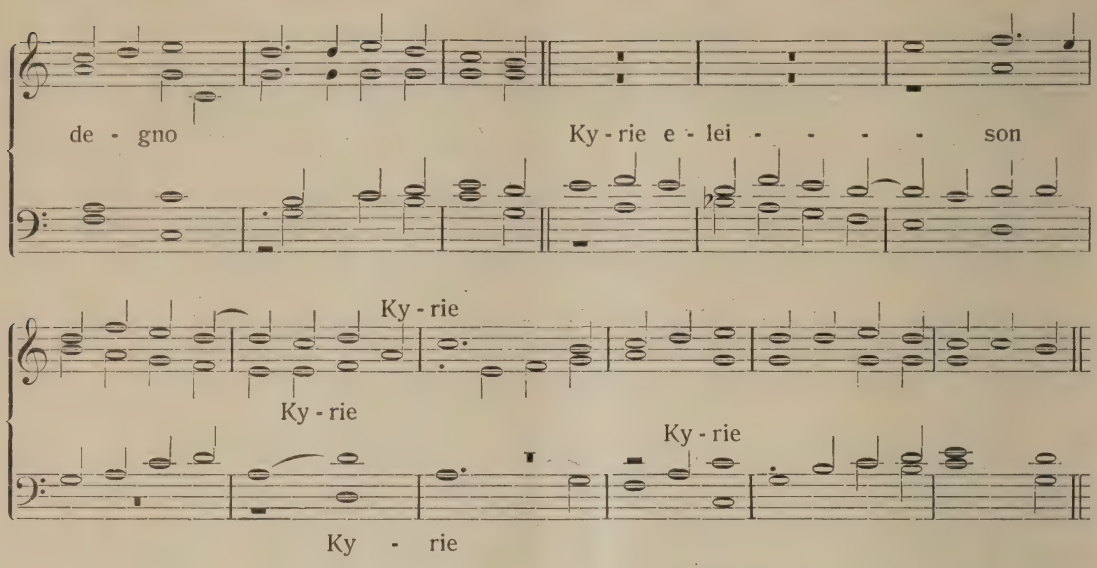
V.



Desgleichen im Gloria: Jesu Christe. Im Credo: Filium Dei unigenitum; Et homo factus est; Qui locutus — Prophetas. Im Benedictus: Hosanna in excelsis.

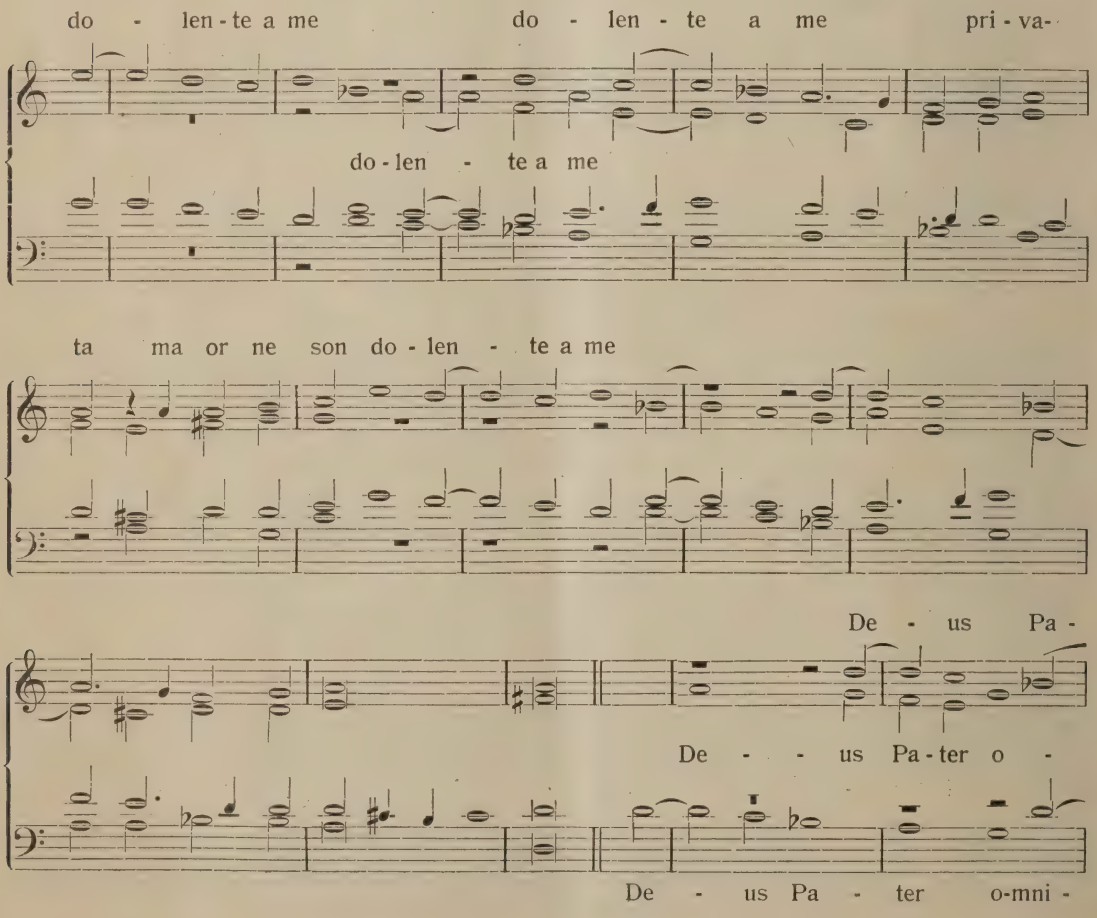
VI.

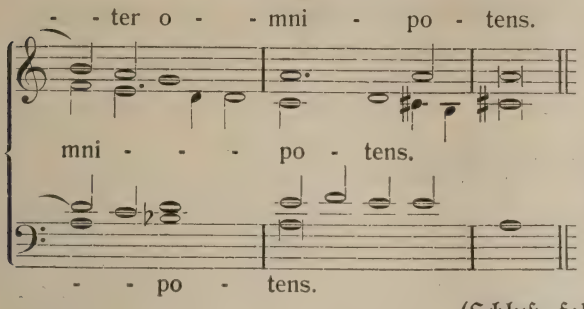




Desgleichen im Gloria: Qui tollis peccata mundi (beidemal) cum Sancto Spiritu. Im Credo: et ex Patre — saecula; qui propter nos — salutem; sub Pontio Pilato; et ascendit in coelum; confiteor unum baptisma. Vergl.: Qui ex Patre Filioque und das zweite qui venit.

VII.





Desgleichen: In gloria Dei Patris. Im Credo: Deum verum — vero; venturi saeculi. Amen. Im Sanctus: Hosanna in excelsis. Im Agnus: miserere nobis.

(Schluß folgt.)

Das Unterrichtsverfahren bei Behandlung des Kirchenliedes.

Von Dr. Gregor Renſing, Kgl. Kreisſchulinſpektor, Eſſen (Ruhr).[1])

Die unterrichtliche Textbehandlung des Kirchenliedes iſt entweder eine anlehnende (anſchließende) oder eine freie (ſelbſtändige). Beide Arten mögen im nachfolgenden zur Erörterung gelangen.

I. Die anlehnende Behandlung.

Im engen Anſchluß an den bibliſchen Geſchichts- und Katechismusunterricht finden oft ganze Kirchenlieder oder Teile derſelben eine leichte Erklärung und eine vortreffliche Verwertung.

Viele Lieder decken ſich inhaltlich mit Lektionen aus der Bibliſchen Geſchichte, z. B. „Maria ging hinaus" mit „Mariä Heimſuchung" — „Als ich bei meinen Schafen wacht" und „O ſelige Nacht" mit der „Anbetung der Hirten" — „Als Jeſus hing am Kreuzesſtamm" mit „Jeſus ſtirbt am Kreuze" — „Am Sonntag, eh' die Sonn' aufging" mit der „Auferſtehung Jeſu". — Andere geben den Inhalt einzelner Lehrſtücke des Katechismus in poetiſchem Gewande wieder, z. B. die Pfingſtlieder die Lehre vom Heiligen Geiſte, die meiſten Sakramentslieder die Lehre vom allerheiligſten Altarsſakramente. — Wieder andere bringen Gedanken, Gefühle und Willensentſchließungen, welche die Tatſachen und Lehren der Heilsgeſchichte in unſerer Seele erzeugen ſollen, zu formſchönem Ausdrucke. So ſprechen beiſpielsweiſe die Weihnachtslieder „Mit ſüßem Jubelſchall" — „Dich grüßen wir, o Jeſulein" — „Laßt uns das Kindlein grüßen" Gemüts- und Willensbewegungen aus, welche durch andächtige Betrachtung des liebreichen Gotteskindes im Stalle zu Bethlehem hervorgerufen werden.

Mit dem voraufgegangenen Unterrichte treffend verflochten, werden derartige Lieder leichter und beſſer verſtanden, ihre Worte dringen tiefer ins Herz und Gemüt der Kleinen ein und haften nachhaltiger in der Schatzkammer ihres Gedächtniſſes, als wenn ihnen eine ſelbſtändige Beſprechung zuteil wird.

Durch eine ſolch organiſche Verknüpfung befruchtet und vertieft der Lehrer aber nicht nur die Behandlung des Kirchenliedes, ſondern auch die des betr. Lehrſtoffes aus dem Katechismus- bezw. bibliſchen Unterrichte. Er folgt dem Rate Schillers:

„Eins ſoll in das andere greifen,
Eins durchs andere blüh'n und reifen."

Die Beſprechung iſt in der Regel eine kurſoriſche. Manchmal räumt der klare, ausdrucksvolle Vortrag des Liedes durch den Lehrer die wenigen ſprachlichen Schwierigkeiten weg.

---

[1]) Der vorliegende Aufſatz iſt eine Probe aus einem demnächſt bei J. P. Bachem (Köln) erſcheinenden Buche des H. Dr. Renſing „Alte und neue Wege für die Behandlung katholiſcher deutſcher Kirchenlieder". Das Buch bietet Lehrbeiſpiele und Unterrichtsentwürfe. Wir werden darauf zurückkommen, möchten aber ſchon jetzt empfehlend auf das Buch hinweiſen. Die Schriftleitung.

Manchmal bedürfen einige Wörter, Ausdrücke und Redewendungen einer kurzen Erklärung. Je nach dem vorwiegenden Charakter finden sämtliche oder einzelne Strophen bald nach dem Vorerzählen der biblischen Lektion, bald nach der Lehrentwicklung, bald nach der Nutzanwendung die vorteilhafteste Verwertung.

II. Die freie Behandlung.

So segensreich sich die vorhin gewürdigte anschließende Behandlungsart zu erweisen vermag, so können doch die Kirchenlieder in überwiegender Mehrheit eine selbständige Besprechung nicht entbehren. Einmal lassen sich manche Lieder, weil ihnen die inhaltliche Verwandtschaft mit dem Lehrstoff des biblischen Geschichts- oder Katechismusunterrichtes fehlt, nicht in anlehnender Weise benutzen. Sodann bedürfen viele zur Erschließung des vollen Verständnisses einer eingehenden (statarischen) Besprechung, die geraume Zeit in Anspruch nimmt und darum dem biblischen Geschichts- und Katechismusunterrichte nicht aufgebürdet werden kann. Diese Arbeit erfolgt auf der Mittel- und Oberstufe am natürlichsten im liturgischen Unterrichte in Zusammenhang mit der Besprechung der kirchlichen Festzeiten, deren Charakter durch die Kirchenlieder in vorzüglicher Weise zum Ausdruck gebracht wird. Auf der Unterstufe ist die Textbehandlung hauptsächlich Aufgabe des biblischen Geschichtsunterrichts. Es braucht wohl bloß angedeutet zu werden, daß es sehr ratsam ist, solche Lieder, die im liturgischen Unterrichte eine selbständige Besprechung erfahren haben, bei den im übrigen Religionsunterrichte sich bietenden Gelegenheiten auch zur anlehnenden Verwendung zu bringen.

Für die freie Behandlung des Kirchenliedes sind zwei Hauptwege gewiesen: die erklärende und die darstellende Methode. Jene reicht bis in die ältesten Zeiten zurück, während diese, von Herbart begründet, von Ziller, Dörpfeld und anderen Meistern der Schule in vortrefflicher Weise ausgestaltet, ein verhältnismäßig geringes Alter aufzuweisen vermag.

Beider Methoden sei nachstehend kurz gedacht.

1. Die erklärende Lehrform.

Der erklärende Unterricht umfaßt in der Regel folgende Lehrtätigkeiten: Nach einer geeigneten Zielangabe und Vorbereitung wird der Text vom Lehrer vorgetragen oder vorgelesen. Sodann folgt das Nachlesen des Textes seitens der Kinder, verbunden mit Erklärung und Auslegung, Zusammenfassung und Gliederung, Entwicklung des Grundgedankens und Anwendung.

Es hieße Längstbekanntes zusammentragen, wollte ich die einzelnen Funktionen einer eingehenden Würdigung unterziehen. Nur auf die nach meiner Ansicht wesentlichsten Punkte möchte ich im nachfolgenden die Aufmerksamkeit der Leser lenken.

Zielangabe. Die Perikopenstunde, in welcher das Kirchenlied gewöhnlich behandelt wird, hat begonnen. Die Augen der Kinder sind auf den Lehrer gerichtet. Wie verschiedenartig ist in diesem Augenblick das psychische Gebilde der einzelnen Kinder! Wie verschiedenartig die in der Seele auf- und absteigenden Vorstellungen und Gemütsbewegungen! Nunmehr sollen diese geordnet, gruppiert, in eine bestimmte Bahn gelenkt werden. Sämtliche Kinder sollen in den Kreis der Gedanken und Empfindungen hineinversetzt werden, die dem Inhalte des durchzunehmenden Liedes zugrunde liegen. Wie ist diese ebenso wichtige als schwierige Aufgabe zu lösen?

Zunächst ist auf den Willen der Kinder einzuwirken, damit dieser den Geist anspornt, seine Kraft zu sammeln und auf einen Punkt zu konzentrieren. Darum beginnt der Unterricht mit der sog. Zielangabe. Allgemeine Redensarten, wie z. B. „Wir lernen jetzt ein Kirchenlied", verfehlen ihren Zweck. Die Zielangabe muß bestimmt sein. Freilich darf nicht durch eine zu scharfe Kennzeichnung des Zieles das Gefühl der Erwartung, das die Zielangabe erregen und die Vorbereitung erhöhen soll, im Keime erstickt werden.

Bekanntlich gründet sich alles Lehren und Lernen auf bereits erworbene Kenntnisse. Die verständnisvolle Vermittlung und sichere Aneignung neuer Unterrichtsstoffe hat demnach zur Voraussetzung, daß genügende Anknüpfungspunkte im Geiste des Kindes vorhanden sind, also Vorstellungen, welche die neuen in sich aufnehmen, mit denen diese sich verschmelzen. Darum muß die Zielangabe ein (an Bekanntes) anknüpfendes und ein (das Neue) ankündigendes

Moment enthalten. Manche Methodiker unterscheiden aus dem angedeuteten Grunde ein Vorbereitungs- und Darbietungsziel.

Wie die Erfahrung bestätigt, kann unser Geist, wenn irgend ein Gegenstand ihn fesselt, nicht zugleich auf einen anderen achten. Wie ist diese Tatsache psychologisch zu erklären?

Die in der Seele vorhandenen Vorstellungen unterscheidet man wohl in gefühlsstarke und gefühlsschwache. Jene schweben über, diese dagegen unter der sog. Bewußtseinsschwelle. Sobald die gefühlsstarken Vorstellungen zur Stufe der Bewußtseinshöhe emporgehoben werden, drängen sie die gefühlsschwachen, ihnen widerstrebenden Vorstellungen unter die Bewußtseinsschwelle zurück. Darum muß der Lehrer vor Formulierung der Zielangabe wissen, welche mit dem darzubietenden Neuen verwandte Vorstellungen gefühlsstark sind.

Damit der Inhalt des Zieles den Kindern zum Bewußtsein kommt, soll seine sprachliche Fassung klar und frei von fremdartigen Ausdrücken sein. Die Erfassung des Inhaltes bedingt bisweilen eine Wiederholung des Zieles seitens eines Kindes. Umfaßt es mehrere Gedankenreihen, dann empfiehlt es sich, durch die Kinder die Teilzeile suchen zu lassen. Diese geben gleichzeitig die Richtlinien für den Unterrichtsgang an und werden darum zweckmäßig an die Wandtafel geschrieben.

Vorbereitung. In inniger Beziehung zur Zielangabe steht die Vorbereitung. Diese bildet, zweckentsprechend gestaltet, den Schlüssel für eine verständnis- und gemütvolle Behandlung des Liedes. Ihre Aufgabe besteht demnach zunächst darin, die zu apperzipierenden Vorstellungen über die Bewußtseinsschwelle zu erheben und den Herzensboden der Kinder in geschickter Weise vorzubereiten. Die Apperzeptionshilfen haben manchmal ihre Quelle in dem Lebens- und Erfahrungskreise der Kinder. Dies trifft z. B. zu bei den Weihnachtsliedern, welche die Verkündigung der Geburt Jesu vor Augen stellen. Eine natürliche Apperzeptionsstütze ist hier die den Kindern bekannte Gepflogenheit der Eltern, den nächsten Angehörigen die Geburt eines Kindes mündlich oder schriftlich anzuzeigen.

Bei den weitaus meisten Kirchenliedern haben die zu reproduzierenden Vorstellungen und Gemütserregungen ihre Pfahl- und Nährwurzel in den erworbenen religiösen Kenntnissen. Daher ist auch ein mit innerer Wärme und aufrichtiger Begeisterung erteilter Religionsunterricht die beste Vorbereitung auf eine frische, fruchtreiche Behandlung des Kirchenliedes. Aus gleichem Grunde empfiehlt es sich, wie bereits dargelegt wurde, die unterrichtliche Besprechung tunlichst aus dem Unterricht herauswachsen zu lassen.

Der Apperzeption können biblische Bilder dienstbar gemacht werden. Die zweckentsprechende Benutzung ist ein wertvolles Hilfsmittel zur Reproduktion der Tatsachen aus der Heilsgeschichte, der Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen, in deren Kreis der Inhalt des durchzunehmenden Liedes sich bewegt. Die Reproduktion durch mehrere Sinne zugleich der Seele zugeführt, erfolgt leichter, klarer, kräftiger und lebhafter, als durch das bloße Wort des Lehrers. Die Aufmerksamkeit wird gesteigert, das Interesse der Kinder belebt, die Aneignung des neuen Stoffes gefördert.

Auch im Bereiche des Gefühles macht sich die hohe Bedeutung der Apperzeption geltend. Fremde Gefühle kann man durch Erinnerung an die eigenen tiefer auffassen und mitempfinden. So wird — um ein Beispiel anzuführen — bei Behandlung des Liedes „Heb' die Augen" die sogenannte Einstimmung erleichtert und gefördert, wenn sie an den Erfahrungskreis der Kinder anknüpft: Ein Vater läßt vor seinem Tode seine Kinder ans Sterbebett kommen. Die Worte des sterbenden Vaters bilden die Brücke zu dem ergreifenden Rufe, den der mit dem Tode ringende Erlöser vom Kreuze aus sämtlichen Menschen, seinen Kindern, zuruft.

Aus vorstehenden Ausführungen erhellt, daß der Inhalt des Liedes die Art der Vorbereitung bestimmen muß. Manchmal wird die Auffassung des Liedes nach Inhalt und Form erleichtert und begünstigt, wenn die Vorbereitung auf den Lebensgang des Dichters zurückgreift, z. B. bei dem Liede: „Ich will dich lieben".

Darbietung. Nachdem die Seele des Kindes durch die Vorbereitung für den Inhalt des Liedes empfänglich gemacht ist, muß gleichsam der Vorhang aufgezogen und ein Gesamteindruck aus dem betr. Liede erzielt werden. Darum schließt sich an die Vorbereitung die Darbietung durch den Lehrer. Wie in anderen Unterrichtsfächern, so gebührt auch hier dem freien Vortrag gegenüber dem Vorlesen aus naheliegenden Gründen der Vorzug. Der gute Vortrag wirkt

auf Verstand und Gemüt der Kinder segensreich ein und liefert den größten Beitrag zur Behandlung des Liedes.

Vertiefung. Das durch Vorbereitung und Vortrag angebahnte Verständnis und die dadurch erzielte Einwirkung auf Herz und Gemüt ist durch eine klare, zielbewußte Besprechung des Liedinhaltes zu erhöhen. Die auf ein weises Maß beschränkten Wort- und Sacherklärungen müssen daher kurz und treffend sein. Sonst werden erhabene Wahrheiten gleich Blumen zerpflückt und aller Schönheit, allen Duftes und aller erziehlichen Kraft beraubt.

Anwendung. „Wer sich um Weisheit müht und nicht anwendet die Weisheit,
Gleicht dem Manne, der pflügt, aber zu säen vergißt."

Eingedenk dieser Worte Herders ist in den Lehrbeispielen und Unterrichtsentwürfen der Anwendung und ihrer praktischen Gestaltung eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden. Um auch diesen Teil des Unterrichtes möglichst mannigfaltig zu gestalten, sind in die meisten Behandlungen mehrere Anwendungen aufgenommen worden.

Geschichtliches. Wie bei unterrichtlicher Besprechung weltlicher Lieder, so dürfte es sich auch bei Behandlung mancher Kirchenlieder empfehlen, kurze, dem Verständnis und Interesse der Kinder naheliegende Belehrungen über den Verfasser und die Entstehung des Liedes mit dem Unterricht zu verweben. Die dieserhalb aufgenommenen Notizen sind in erster Linie für die Hand des Lehrers bestimmt, dem es überlassen bleiben muß, ob und in welchem Umfange er das „Geschichtliche" verwerten will.

Aufgaben. Das Gleiche gilt bezüglich der angeschlossenen „Aufgaben", die dem Lehrer Anregung geben sollen, den Liedinhalt im Gewande kurzer Niederschriften oder in zeichnerischer Form von den Kindern wiedergeben zu lassen. Es sind vornehmlich solche Aufgaben gewählt worden, die aus dem Unterrichte sich ergeben und keiner besonderen Vorbereitung bedürfen, weil die zur Behandlung des Kirchenliedes verfügbare Zeit knapp bemessen ist, und weil eine etwaige Vorbesprechung die Gefahr in sich birgt, den religiösen Unterricht zu verwässern und in seiner erziehlichen Kraft zu beeinträchtigen.

2. Die darstellende Lehrform.

Nach Angabe eines auf den Hauptinhalt bezüglichen Zieles setzt der Unterricht gewöhnlich sofort ein. Die Vorbereitung ist nicht — wie im erklärenden Unterrichte — von der Darbietung zeitlich getrennt, sondern mit ihr verwoben. Von Fall zu Fall werden nämlich die erforderlichen Apperzeptionshilfen bereitgestellt, wird Unbekanntes durch Bekanntes, Vergangenes durch Gegenwärtiges, Entferntes durch Naheliegendes veranschaulicht. Die Erarbeitung der einzelnen Stoffabschnitte, die sich nicht immer mit den Liedstrophen decken, vollzieht sich in zweckmäßiger Abwechslung von Erzählung und Unterrichtsgespräch. Durch geschickte Fragen, Aufgaben und Andeutungen werden die Kinder zu ernster Mitarbeit im Denken und Sprechen angehalten. Selbstverständlich darf der Lehrer den Kindern nicht Gelegenheit geben, von ihm begonnene Sätze durch Hinzufügung einiger Worte ergänzen zu lassen. Wohl aber empfiehlt es sich, sie so anschaulich und lebendig in den Gedankengang des Unterrichts einzuführen und hineinleben zu lassen, daß sie unter Leitung und Hilfeleistung des Lehrers den Unterrichtsfaden weiter spinnen, wodurch eine Fragestellung des Lehrers nicht selten entbehrlich gemacht wird. Was sich nicht erschließen läßt, wird den Kindern gegeben. Man unterscheidet demgemäß zwei Formen des darstellenden Unterrichts: die **vortragend**-darstellende und die **entwickelnd**-darstellende Lehrform. Beide Methoden haben, am rechten Platze, zur rechten Zeit und in der rechten Weise angewendet, ihre nicht wegzuleugnenden Vorzüge. Jedoch läßt die lebenskräftige Entfaltung der gemütsbildenden Momente bei Behandlung lyrischer Lieder eine weise Einschränkung in der Anwendung des fragend-entwickelnden Verfahrens zweckmäßig erscheinen.

Die geschickte Handhabung der darstellenden Lehrform hebt oft die Schranken des Ortes und der Zeit auf, läßt die Kinder längst Vergangenes als Gegenwärtiges geistig schauen, entfernte Gegenden und Orte im Geiste tatsächlich durchwandern, mit völlig unbekannten Personen verkehren. Wird z. B. ein auf die Kreuzigung Jesu bezügliches Lied in dieser Weise behandelt, dann befinden sich die Kinder im Geiste auf Golgatha; sie sehen den leidenden Heiland und die übrigen Personen; sie schauen die entsetzlichen Qualen des Gekreuzigten. Ihr Herz wird

daher mit innigem Mitleid zu dem unschuldigen, liebevollen Erlöser erfüllt, und sie möchten mit dem Dichter ausrufen: „Ach, Herr, was du erduldet, ist alles meine Last."

Die darstellende Methode unterscheidet sich nur in bezug auf die Stufe der Darbietung von der erklärenden Lehrform, so daß die vorstehenden Ausführungen über diesen Unterricht zum größten Teil auch bei Anwendung der darstellenden Lehrform Beachtung verdienen.

Trotz der nicht zu verkennenden Vorteile, welche die darstellende Lehrform in sich birgt und ihr den Ehrennamen „Krone des Unterrichts" eingetragen haben, liegt es mir fern, der durch langjährige Praxis erprobten und altbewährten erklärenden Lehrweise die Berechtigung bei Behandlung der Kirchenlieder abzusprechen. Wohl glaube ich, daß auch die darstellende Methode Anspruch auf Berücksichtigung erheben darf. Die Behandlungsweise muß eine individuelle, d. h. eine der Eigenart des Liedes entsprechende sein. „Die Unterrichtsformen" sind — um mit Willmann zu reden — „wie die Register einer Orgel; der Lehrer soll wissen, auf welchem er spielen wird, wenn er die Schulstube betritt."

Das Donaueschinger Passionsspiel.

Von Dr. Adolf Trampe, Paderborn.

Der Jahrgang 1912 dieser Zeitschrift wurde durch einen interessanten Aufsatz des bekannten Literarhistorikers P. Anselm Salzer eingeleitet, in dem dieser von den Anfängen des christlichen Dramas sprach und seine Entstehung aus der kirchlichen Liturgie nachwies. Die Ausführungen mögen in manchem unserer Leser den Wunsch angeregt haben, einmal eins dieser kirchlichen Spiele genauer kennen zu lernen. Wir kommen diesem Wunsche durch die Inhaltsangabe und Besprechung einer exakten Untersuchung über das Donaueschinger Passionsspiel nach, die bei der Redaktion zur Rezension eingelaufen ist.[1])

Der Inhalt des Donaueschinger Passionsspiels ist auf eine zweitägige Aufführung berechnet, und zwar ist für den ersten Tag die Vorgeschichte der Passion, für den zweiten, der mit dem heiligen Abendmahl beginnt, die Schilderung der Passion und Auferstehung vorgesehen; diese Zweiteilung ist schon deshalb natürlich, weil die Szenen des ersten Tages eine ganz andere Betrachtung erfordern als die des zweiten.

Es wird interessieren, wenn ich für die Besprechung des ersten Teiles zunächst die Reihenfolge der 22 Szenen angebe; folgende Stoffe kommen darin zur Darstellung: Magdalenas Weltleben, Simons Gastmahl, Christi Versuchung, Christi erstes Auftreten und Heilungen, Wunder am Teich Bethesda, Christus und die Pharisäer im Tempel, Christus abermals im Tempel, Christus und die Samariterin, Auferweckung des Jünglings, Christi Streit mit den Juden, Christus und die Ehebrecherin, Heilung des Blindgeborenen, Tempelreinigung, Auferweckung des Lazarus, Christus und die Juden, erste Beratung der Juden, Gastmahl bei Martha, Einzug in Jerusalem, Christus von seinem Vater geoffenbart, Christus kündigt den Verrat des Judas an, zweite Beratung der Juden, Verrat des Judas.

Durch einen Vergleich mit zahlreichen andern Passionsspielen stellt Dinges in einer beigegebenen Tabelle fest, daß dieselben Stoffe zumeist beliebt waren, wenn sie auch in anderer Reihenfolge gebracht wurden. Daß diese Reihenfolge so willkürlich war, wie Wirth[2]) annimmt, bestreitet Dinges, liefert vielmehr den Beweis, daß das vorliegende Spiel darin sehr konsequent verfährt.

Daß „Magdalenas Weltleben" und „Simons Gastmahl" an den Anfang des Passionsspiels gestellt werden, hat seinen Grund darin, daß mit eben jenen Szenen am Palmsonntag und Dienstag der Karwoche der in unseren größeren Kirchen dramatisch unter † oder X (Christus),

[1]) Dinges, Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel. (35. Heft der Germanistischen Abhandlungen von Weinhold und Vogt.) Breslau 1910. (5 ℳ 60 ₰.)

[2]) Wirth, Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle 1889.

C (cantor) oder E (evangelista) und S (succentor) oder T (turba) verteilte Gesang der Passion beginnt (Matth. 26, 2 und Mark. 24, 1); ein Beweis, wie ganz und gar die religiösen Spiele aus der kirchlichen Liturgie hervorgehen.

Natürlich gehen die einzelnen Spiele in der Darstellung dieser Szenen auseinander (Dinges schält drei Typen heraus). Die Szene des salbenden Weibes ist ja in der Bibel nur kurz gezeichnet; deshalb fand hier die Phantasie einen weiten Spielraum zur Betätigung. Die Bezeichnung des Lukas (7, 37), daß Maria (so hieß sie nach Joh. 11, 2 und 12, 3) eine „in civitate peccatrix" war, gab Veranlassung, eine „Magdalena in gaudio" einzufügen. „Diese Erweiterung gehört der Zeit des lateinischen Scholarensingspiels an und ist wahrscheinlich in Deutschland entstanden. W. Meyer, Fragmenta Burana S. 65, vermutet, daß ein selbständiges, in Deutschland entstandenes Magdalenenspiel in das Passionsspiel „eingesetzt" wurde, er würde besser sagen ihm vorgesetzt." (Dinges, S. 58.)

Wie eng sich der Text der Szenen an die Bibelworte anlehnt, weist Dinges im einzelnen nach; aus seiner Darlegung geht hervor, daß der Dialog vielfach eine „versifizierte Übersetzung der Bibelworte in direkter Rede" ist. —

Für das dritte Thema „Christi Versuchung" ist interessant, daß „alle Spiele in der Ordnung der Versuchungen dem Matthäus, nicht dem Lukas" folgen. (Dinges, S. 62.)

Die Szene der Auferweckung des Lazarus muß nach Dinges eine der ersten gewesen sein, „mit der man den Rahmen der eigentlichen Passion überschritt; dazu veranlaßte einerseits die Darstellung des Johannes, nach der dies Wunder den Haß der Juden auf die Spitze trieb, anderseits das Auftreten der Schwestern des Lazarus in der Magdalenenhandlung." (S. 68.)

Auch für den zweiten Tag, die eigentliche Darstellung der Passion, geben wir zunächst die Reihenfolge der Szenen an: Abendmahl, Christus am Ölberg und Gefangennehmung, Petri erste Verleugnung, Christus vor Annas, Christus vor Kaiphas, Petri zweite und dritte Verleugnung, Judas' Verzweiflung und Tod, Christus vor Pilatus und erstes Verhör, Christus vor Herodes, Christus vor Pilatus und zweites Verhör, Christi Kreuzigung und Tod, Disputatio erster Teil, Begräbnis, Disputatio zweiter Teil, die Juden bestellen die Grabwache, die Wächter am Grabe, Christi Auferstehung, Christus in der Vorhölle, Christus erscheint seiner Mutter, die Wächter nach der Auferstehung, die Frauen und der Salbenkrämer, die Frauen und die Engel, die Frauen und Petrus, Christus erscheint der Magdalena, Petrus meldet den Aposteln die Auferstehung, Magdalena verkündet den Aposteln die Auferstehung, Petrus und Johannes am Grabe trösten die Apostel, Gang nach Emaus, Christus erscheint den Aposteln ohne Thomas, Christus erscheint den Aposteln mit Thomas — in bunter, lebendig bewegter Handlung eine Reihe von nicht weniger als 30 Szenen.

Die Abendmahlsszene beginnt mit den Vorbereitungen. Während diese nach den anderen Spielen Petrus und Johannes treffen (Luk. 22, 8), fügt die Donaueschinger Passion noch den Judas hinzu, der mit dem Hausvater verhandelt, sein Blutgeld noch einmal überzählt, sich mit der Herrichtung des Tisches beschäftigt, an dem er zuunterst sitzt. Es folgt die Institutio Sacramenti (Luk. 22, 15—21), die Fußwaschung (Joh. 13, 4—11), Vorausage des Verrats (Joh. 13, 12—27), ein Einschiebsel: Judas bei den Juden (Joh. 13, 30), die Vorausage der Verleugnung Petri und endlich das Gebot der Liebe.

Interessant ist die eingeflochtene Schwerterszene: „Auf die Mahnung des Herrn, Schwerter zu kaufen, zeigen die Jünger zwei vor; es sind die bedeutungsvollen zwei Schwerter der Christenheit. Das fehdelustige Mittelalter mochte sich diese Stelle (Luk. 22, 37, 38) nicht entgehen lassen, einerseits, um die Kriegsbereitschaft des Petrus bei dem Überfall am Ölberg zu erklären, anderseits um die Gefolgsmannen Christi mit bäurisch-ritterlichem Glanz zu umgeben (im Luzerner Osterspiele sollen es „Altvaterdegen" sein); dieser Zug kehrt in vielen anderen Spielen wieder." (Dinges, S. 74).

In der Szene „Christus am Ölberg" sehen wir auch, wie die Juden ihre Vorbereitungen treffen, eine Darstellung, die typisch ist, übrigens auf freier Erfindung beruht.

Mit der Darstellung, wie die Juden die Grabwache bestellen, beginnt das Thema der Osterspiele. Unser Gewährsmann bemerkt dazu: „Mit dieser Szene treten wir in den Bereich der Osterspiele ein, und es empfiehlt sich für dieses Gebiet im allgemeinen eine andere Unter-

suchungsweise, da hier die biblischen Grundlagen weniger ausschlaggebend sind als vielmehr die literarische Tradition; hier sind Untersuchungen nach wörtlichen Übereinstimmungen (zwischen den einzelnen Spielen) in der Art von Wirth eher berechtigt als in der Passion selbst oder gar in den Leben-Jesu-Szenen. Bei dem höheren Alter, der weiteren Verbreitung und dem geringen Umfang der Osterspiele muß man auch mehr mit gedächtnismäßiger Überlieferung rechnen, nicht aber ausschließlich mit schriftlicher Verbreitung, wie das Wirth gezeigt zu haben glaubt." (Dinges, S. 86.)

Für diese Szenen kommen an Stelle des Bibeltextes die lateinischen Kirchengesänge in Betracht.

In der Szene „Christus in der Vorhölle" erfolgt die Fesselung Luzifers; „nach dem Gesang der Altväter „Advenisti . . ." führt Christus den Adam heraus, die andern folgen samt den Kindern; alle knien vor dem Salvator nieder, und die vornehmsten halten Ansprachen an ihn, in der Donaueschinger Passion sind es Adam, Eva, Johannes, Daniel, Noe, Abraham, David, Isaias, Moses, Jeremias". (Dinges, S. 88.)

Für das christliche Empfinden geradezu selbstverständlich ist es, wenn dem Zusammentreffen des Auferstandenen mit seiner Mutter, die ja an dem Erlösungswerke einen so hervorragenden Anteil hat, eine eigene Szene gewidmet wird. „Die Evangelien wissen nichts von dieser Begegnung, aber es lag nahe, die Osterantiphone „Regina coeli" so auszudeuten . . . Als Vorbote des Auferstandenen begrüßt „der erst engel" die Gottesmutter, der Engelchor singt das „Regina coeli", Christus stellt sich vor mit den Worten des Osterintroitus (Resurrexi et ad huc tecum sum), Maria selbst spricht nicht." (Dinges, S. 88.)

Völlig undramatisch unterbrechen den Gang der Handlung die Disputationes zwischen der Christiana und Judea (in andern Liedern streiten Ecclesia und Synagoga); diese typischen Dialoge gehen zurück auf die Streitgesänge, die zur Osterzeit üblich waren.[1]) Eingerahmt wird das ganze Spiel von Prolog und Epilog. –

Am Schluß der das Einzelne betrachtenden Inhaltsangabe gibt Dinges noch einmal Rechenschaft über die Quellen des Spiels und kommt zu dem Urteil: „Kein mittelalterliches Passionsspiel zeigt so deutlich den überragenden Einfluß der Bibel auf die dichterische Produktion als das Donaueschinger Passionsspiel; wir können die Grenzen noch enger ziehen und sagen die maßgebende Einwirkung der Liturgie" (S. 94). Dabei sind für die Szenen 2 – 19 ebenso wie im Tiroler Vorspiel nicht etwa die Passions-, sondern die Fastenzeitperikopen Quelle gewesen.

Blieb somit dem Dichter bei der Herstellung des Textes eigentlich wenig eigene Arbeit übrig, so ist die Charakterisierung wenigstens sein Werk. „Psychologische Entwicklung darf man natürlich nicht erwarten; die Gestalten sind alle auf Fernwirkung berechnet, sind aber noch mehr die Träger der Idee als der dürftige Text, der zudem sicherlich nur immer von wenigen Zuschauern verstanden wurde." (Dinges, S. 97.)

Der geschichtliche Hintergrund ist primitiv gehalten, deutsche Verhältnisse werden uns ausgemalt wie im Heliand. Ein Beispiel: „Es besteht kein ausgesprochener Gegensatz zwischen Judentum und Römertum, wie sich das auch in der Namengebung zeigt. Die naive Geschichtsauffassung überträgt die Verhältnisse einer süddeutschen Bischofsstadt im 15. Jahrhundert auf die biblische Zeit. Kaiphas ist der „Bischof", Pilatus der „weltliche Richter", die ersten vier Ritter stehen in Pilatus' Dienst, tragen aber jüdische Namen und erscheinen auch als Ankläger und Peiniger Christi; die andern vier Ritter stehen in Kaiphas' Dienst und holen nur die Genehmigung der höchsten Exekutivgewalt ein, bevor sie die Grabwache übernehmen. Auf dem Weg nach Golgatha werden die Banner des Kaiphas, Annas, Herodes und Pilatus vorangetragen; man weiß eigentlich gar nicht, wer Herr im Lande ist. Ähnlich mag es im 15. Jahrhundert bei einem Ketzergericht oder einer sonstigen Exekution hergegangen sein." (Dinges, S. 98.)

Besonderes Interesse werden für unsere Leser die Ausführungen von Dinges über die Musik im Donaueschinger Passionsspiel und die Beziehungen zur Liturgie haben. (S. 102 ff.)

Ausgehend von W. Meyers Satze: „Unsere deutschen Spiele sind nicht ganz aus den Eierschalen der Liturgie herausgekommen",[2]) zeigt Dinges, daß sich die Donaueschinger Passion freilich

[1]) Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Wesen erläutert. Stuttgart 1894.
[2]) Fragmenta Burana, Berlin 1901, S. 73.

von dem „unersättlichen liturgischen Eifer" der Alsfelder Passion freigemacht habe, aber immerhin noch 19 lateinische Gesangssätze enthalte. „Mit Ausnahme des wohlbekannten „Regina coeli", „Advenisti" und „Jesu nostra redemptio" sind alle mit Noten überliefert; dieser Umstand weist darauf hin, daß der Verfasser nicht sehr intime Bekanntschaft seiner Mitwelt mit Antiphonar und Missale voraussetzt. Einige davon sucht man sogar vergebens in den heute gebräuchlichen Liturgiebüchern; sie mögen Zeugnis ablegen für die provinzialen Abweichungen der vorreformatorischen Liturgie oder für selbständige geistliche Dichtungen, aus denen sie sich gerettet haben. Die Gesänge wurden als Bestandteile der Liturgie, wie jeder gregorianische Choral, einstimmig und ohne Begleitung vorgetragen, und zwar meist von Chören." Diese Chöre sind: der Chor der Engel, „der seinen Standort an einem erhöhten Platz, im Himmel, hat", der „Juden schull" mit dem Sitz im Tempel; ein Chor der Altväter begrüßt den Erlöser mit dem „Advenisti" aus dem Canticum triumphale (Daniel, Thes. hymn. II. 315); dazu kommen noch die Gesänge der salbenden Frauen und ein Sologesang des ersten Engels am Ölberg „Constans esto . . ."

„Zu den Einwirkungen der römischen Liturgie ist noch zu bemerken, daß sich die Fußwaschung in der Donaueschinger Passion genau mit denselben Versikeln abspielt, wie die rituelle nach der Messe am Gründonnerstag." –

Der übrige Teil der tiefgründigen und philologisch exakten Arbeit von Dinges beschäftigt sich mit Sprache, Überlieferung, Heimat, Zeit, Reimen und Wortschatz der Donaueschinger Passion, ihrer Stellung zur Luzerner und der Abhängigkeit der Villinger von ihr. Das Ergebnis der Untersuchung ist kurz das folgende:

Die Handschrift der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen mag um 1485 von einem Villinger Franziskaner, einem aus dem Westen von Freiburg her zugezogenen Mönch, „nach einem von auswärts entliehenen Spielbuch, das schon einige Aufführungen erlebt hatte, gemacht worden sein". (S. 41.)

Die Heimat der Passion ist Luzern; dort ist sie wie später das Luzerner Spiel aus einem Urspiel entstanden. „In Luzern erweitert man das überkommene, bodenständige Spiel von Aufführung zu Aufführung. Anders verfährt man in Villingen, wohin eine Abschrift aus dem Urspiel, unsere Donaueschinger Passion, gelangt sein muß. Man hält an dem geliehenen Gut ängstlich fest und wagt im 16. Jahrhundert nur kleine Änderungen in den Auferstehungsszenen. Endlich, als man hier 1585 die Spielübung erneuert – vielleicht angeregt durch die glänzende Aufführung der katholischen Nachbarstadt von 1583 – schafft man, durch die Tradition weniger gebunden, ein neues Spiel, die Villinger Passion." (S. 127.) Somit zeigt die Villinger Passion eine enge Abhängigkeit von der Donaueschinger. –

Wir können uns in unserem Zusammenhang mit diesem Teile der Abhandlung nicht beschäftigen, wollen nur zusammenfassend bemerken, daß die ganze Untersuchung solide Arbeit verrät auf einem Gebiete, das noch immer mehr Aufmerksamkeit verdient.

Unsere Absicht war es, an der Hand eines schönen Beispiels und im Anschluß an Salzers einführenden Aufsatz von dem innigen Zusammenhang zwischen Liturgie und Drama im Mittelalter zu überzeugen und damit die musikalischen Fachleute zur Mitarbeit auf einem literarischen Gebiete noch immer mehr anzuregen, das die Germanisten allein nicht voll ausschöpfen können.

Ein neues Problem.

Von A. A. Knüppel, Altenessen.

Es ist nicht neu, daß Erscheinungen, die bereits der Geschichte angehören, in einem späteren Zeitalter wieder auftreten und unter neuen Menschen, neuen Verhältnissen anders bewertet, anders verwertet werden. Häufig wird da, wo der Faden der Entwicklung gerissen, wo ein gesundes Weiterleben ins Wanken geriet, nach Jahrhunderten wieder angeknüpft; vielleicht war auch der Faden gar nicht gerissen; aber er hätte sich teilen können, hätte verschiedene Wege wandeln können. Doch er kannte sie nicht. Heute sind

sie entdeckt und gangbar gemacht. Gedanken früherer Geschlechter, Ideen, damals nach kurzer Entwicklung durch die Umstände der Zeit, durch Mangel an hinreichenden Ausführungs- und Hilfsmitteln erdrückt, gar im Keime erstickt, nach Jahrhunderten, oft nach Jahrtausenden werden sie wieder aufgegriffen, und siehe da, sie leben und schreiten gesund einher.

Eine Idee des heiligen Philippus Neri (1515—1595) war es, dem Volke in freien Stunden biblische Begebenheiten in Wort und Bild vorzuführen. Ein Chor trug passende oder eigens komponierte Gesänge vor oder auch die Zuhörerschaft sang die ihr geläufigen Kirchenmelodien dazu, wodurch ein intensiveres Miterleben der Handlung herbeigeführt wurde. Aus diesen Veranstaltungen heraus hat sich das Oratorium entwickelt. Anfänglich wirkte auch die Darstellungskunst entsprechend mit, insofern als agierende Personen oder personifizierte abstrakte Begriffe auftraten. Später kam eine szenische Darstellung in Wegfall und an ihre Stelle trat der Erzähler, Evangelist, Historiker. In J. S. Bachs Passionen erreichte diese Form des Oratoriums ihre Vollendung. G. F. Händel nahm die szenische Darstellung wieder auf, wodurch er sich der damals noch in der Entwicklung begriffenen Oper merklich näherte, so daß diese Richtung des Oratoriums notgedrungen in die Oper aufgehen mußte. Wir hätten darnach kein Oratorium mehr im Sinne der damaligen Zeit, wenn nicht die Bachsche Form bestehen geblieben wäre. Sie ist denn auch heute noch richtunggebend und mancher Gottbegnadete hat sich in ihr mit Glück bewegt. Sie gipfelt jetzt in der Form der „dramatischen Szenen", die neuerdings das Oratorienmäßige, das Epische und Lyrisch-kontemplative fast ganz abstreift und mehr einer chor-symphonischen Dichtung gleicht. Somit hätte sich also die Idee des heiligen Philippus Neri nach zwei Richtungen hin bewegt, die nicht direkt beabsichtigt waren, denn die Oper, in welche das Oratorium verlief (durch Händel), war bereits da, und an „dramatische Szenen" konnte noch nicht gedacht werden. Ein dritter Weg fand sich, als man begann, zu Wort und Musik mimisch-plastische Tableaus zu stellen, sogenannte „lebende Bilder". Der Zeitpunkt, in welchem diese ihren Anfang nehmen, ist mir nicht bekannt. Eine Frau von Genlis soll im Schlosse St. Leu des Herzogs von Orleans zur Erläuterung der Bibel und Geschichte derartige Bilder ersonnen und gestellt haben. Nachgewiesen ist, daß schon zur Zeit Maria Antoinettes in Trianon von Personen in intimen Kreisen Tableaus gestellt wurden. Trotzdem hervorragende Künstler, meist Maler und Bildhauer, sich mit der Materie der lebenden Bilder befaßt haben, in der Kunst haben sie sich eine bleibende Stätte nicht verschaffen können. Wohl haben sie sich in volkstümlichen Oratorien leichteren Stiles (H. F. Müller, A. Wiltberger) einen Platz gesichert. Es geht ihnen nämlich die Fähigkeit ab, eine Handlung vollständig und mit Wort und Musik gleichen Schritt haltend wiederzugeben. Da greift nun eine neue Erfindung der Technik helfend ein: die Kinematographie. Sie ist bereits so bekannt, daß man kein Wort über sie verlieren braucht. Nur möge gesagt sein, daß mittels Kinematographie das Darstellungsvermögen bis ins kleinste gesteigert ist. Was der Bühne nicht möglich ist trotz ihrer großen Entwicklung, dem Film gelingt's mit Leichtigkeit.

Für den zweiten Ostertag hatte der hiesige St. Josephsverein einen Volksabend arrangiert, dessen Hauptprogramm die Vorführung des „Lebens und Leidens unseres Heilandes" mittels Kinematographie war. Die Vorführung geschah in geordneten Abständen mit Einlagen deklamatorischen Charakters und deutscher Kirchenlieder. Während der Film lief, gelangten einige Adagios von Mendelssohn, die ich für Klavier, Geige, Cello und Flöte arrangiert hatte, zur Aufführung. Dieser Abend hat auf die Zuhörerschaft einen mächtigen Eindruck gemacht, so daß es notwendig erscheint, derartige Vorführungen, die mit den obenerwähnten Einrichtungen des heiligen Philippus Neri durchaus kongruent sind, häufiger zu veranstalten.

Die Beobachtung der Kinematographie nach ihrer technischen und künstlerischen Seite hin führt mich zu dem Resultat, daß sie für die sichtbare Darstellung eines Oratoriumstoffes durchaus geeignet, ja, der Bühne bei weitem überlegen ist. Welche Bühne vermag den Brand einer Stadt Rom und die dabei in den Straßen sich abspielenden Schreckensszenen in so naturgetreuer Weise wiederzugeben, als z. B. der augenblicklich aufsehenerregende Quo vadis-Film? Keine Bühne ist imstande, z. B. einen Engel, wie er dem Abraham beim Opfern seines Sohnes erschien, so präzise und mit solcher Täuschung auftreten zu lassen, als der Film. Eine himmlische Heerschar, eine Kriegsszene, ein Volksauflauf sind für den

Film höchst einfache Dinge, die an Natürlichkeit noch dadurch gewinnen, daß sie im Freien aufgenommen werden. Die Bretter, die die Welt bedeuten, der Film kennt sie kaum.

Diese Zeilen sollen ein Hinweis sein auf ein neues Problem, oder, richtiger gesagt, auf ein altes Problem. Die Kinematographie ist ein Mittel, die Idee des heiligen Philippus Neri in früher nie geahnter Weise zu verwirklichen. Dann kann das Oratorium mehr als bisher zur Geltung kommen. Die Kosten für die Beschaffung eines Apparates sind nicht gar zu hoch und würden sich sicherlich bald rentiert haben.

Sache der Poeten und Komponisten ist es, mit dem Lichtspielkünstler zu einem gemeinsamen Opus zusammenzutreten, es sei denn, daß sich, wie bei Richard Wagner, der Mann findet, der alle drei Künste derartig in sich vereinigt, daß er allein imstande ist, ein geniales „Lichtspieloratorium" zu schaffen.

Vereins-Chronik.

Bericht über den Diözesan-Cäcilienverein **Brixen.**

Brixen, den 12. April. Der Diözesan-Cäcilienverein von hier besteht in altem Stande. Durch Mangel an Geldmitteln und wohl auch aus anderen Ursachen ist die agitatorische Tätigkeit sehr behindert. Gute, ja musterhafte Chöre bestehen außer dem Domchore zu Brixen in Innsbruck, in Innichen und an der Pfarrkirche in Brixen, welcher Chor neuestens auch öfters zur Verstärkung des Domchores bei größeren Aufführungen herbeigezogen wird. Aber auch an manchen anderen selbst kleinen Orten geschieht vieles zur Hebung der Kirchenmusik; so erhielt der Gefertigte einen Bericht aus der Pfarrei Weitental, welcher von reger Tätigkeit unter großen lokalen Schwierigkeiten berichtet. Der Bericht lehrt, wie sehr der Stand eines Kirchenchores davon abhängt, welches Interesse der Seelsorger daran nimmt. Dieser Bericht ist leider der einzige, welchen der Gefertigte in diesem Jahre erhalten hat. Die meisten strebsamen Chöre wird nach wie vor das Dekanat Enneberg (Ladinien) zählen, wo noch in den letzten Jahren unter dem sehr tüchtigen Bezirksvereinspräses Joseph Frontull eifrig gearbeitet wurde. — Die Vatikana ist zur Zeit nur im Dome teilweise eingeführt. Im Fürstbischöfl. Knabenseminar Vinzentinum zu Brixen wird unter dem Herrn Präfekten und Chorregenten J. Geiger der Kirchengesang eifrigst gepflegt. Auch der Choral nach der Vatikana wurde bereits in Übung genommen. Der Domchor leidet gegenwärtig an vollständigem Mangel an hohen Tenorstimmen, verfügt auch über nur mittelmäßige Soprane. Daher ist auch gegenwärtig die Auswahl an Musikalien sehr beschränkt. So kann es passieren, wenn sich ein Chor nur aus Studierenden (ohne fix angestellte Kräfte) zusammensetzt. Bei der Armut der Domkirche wird weiterhin selbst die Beschaffung der neuen Bücher Schwierigkeiten begegnen, von anderen inneren Schwierigkeiten ganz abgesehen.

Vom Propsteichor St. Jakob in Innsbruck ist der nachstehende Bericht eingegangen: Seit dem letzten Berichte (cf. Vereinsorgan Jahrgang 1909, Nr. 5) hat sich im Personalstande des Chores wenig verändert. Der Chor zählt 18 Soprane, 14 Alte, 9 Tenöre, 14 Bässe. Gesamtproben wurden gehalten: 1909/10 32, 1910/11 38, 1911/12 33, 1912/13 34. An Novitäten wurden in dieser Zeit dem Repertoire eingefügt: I. Kompositionen mit Orchester: H. Götze, Messe in D-moll; K. Pembaur, Zweite Messe in G-dur; Rihovsky, Missa solemnis; H. Spies, Festmesse in D-moll; M. Koch, Requiem C-moll; V. Goller, Requiem mit Blechbegleitung; M. Ortwein, Lauretanische Litanei in A-dur; A. v. Mayrl, Psalm „Miserere" (Dauer 70 Minuten). II. Kompositionen mit Orgelbegleitung: V. Goller, Klemensmesse; P. Griesbacher, Missa „Stella maris"; K. Koch, Messe in A-dur; Ign. Mitterer, Missa „Nominis Mariae", „de Passione Domini", „Sti. Secundi" (für Männerstimmen); M. Springer, Missa „Lauda Sion"; A. Schlögl, Sechsstimmige Messe in D-moll; Ign. Mitterer, Die neuen Sonntags-Gradualien und -Offertorien; H. v. Berchthal, „Salve Regina", 14 Marienlieder. III. Vokalkompositionen: P. Griesbacher, St. Wolfgangmesse (5st.); J. P. Palestrina, Missa „Papae Marcelli" (6st.), „Stabat mater" (8st.); O. Lassus, Fünfter Bußpsalm (5st.); mehrere Motetten, z. B. O beata Trinitas, Gustate et videte ꝛc.; L. Vittoria, Vier Lamentationen (4—7st.). In Vorbereitung sind: Griesbacher, Benediktsmesse; Liszt, Missa choralis; J. Meuerer, Elisabethmesse. Das Orchester ist an zirka 30 Sonn- und Festtagen beschäftigt, an Wochentagen bei ungefähr 40 Requien; die übrigen 40 Sonntage singt der Chor allein oder mit Orgelbegleitung. Von besonderen Veranstaltungen, bei denen der Propsteichor mitwirkte, wären zu nennen: Der Tiroler Landeskatholikentag am 23. Mai 1909; die Festmesse am Berg Isel in Anwesenheit Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. anläßlich der Tiroler Jahrhundertfeier am 29. August 1909; der VII. Allgemeine Österreichische Katholikentag am 11. Sept. 1910; die XX. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins vom 24.—27. Juli 1911, wobei der Chor die Last (in sechs Aufführungen 32 Programmnummern) und Hitze (35° C. im Schatten) des Tages zu tragen hatte. Ein Wort treuer Erinnerung an drei liebe, eifrige Mitglieder des Chors schließe diesen

Bericht: Propsteikooperator Eduard Haueis, gest. 25. Mai 1909; Landeskassekontrolleur L. v. Schöpfer, gest. 25. Juni 1911; Student der Medizin Max Ghezze, welcher am 5. November 1912 als Opfer seiner katholischen Überzeugung den Streichen freiheitlicher Kommilitonen erlag.

Innsbruck, 26. April 1913. Lamb. Streiter, Chordirektor.

Für den Herbst dieses Jahres ist eine Cäcilienvereins-Diözesanversammlung hier oder in Sterzing, wo ein neu errichteter Kirchenchor besteht, beabsichtigt. – Der Gefertigte wurde jüngst vom hochwürdigsten hiesigen Ordinariate zu einer Konferenz in Sachen der Kirchenmusik offiziell geschickt, bei welcher Konferenz zehn österreichische Diözesen durch Mandatare vertreten waren. Es wurde dort mit Einhelligkeit beschlossen, die hochw. Oberhirten mögen gebeten werden, ehebaldigst die durch das päpstliche Motu proprio vom 22. November 1903 anbefohlene Einsetzung einer offiziellen Kommission zur Überwachung der Kirchenmusik ins Werk zu setzen, weil es erfahrungsgemäß feststehe, daß die bloß mit privater Autorität ausgerüsteten Cäcilienvereine leicht wieder abflauen und nicht hinreichen, eine Reformtätigkeit in wünschenswertem Grade und alle Kirchen umfassend ins Leben zu rufen. Auf alljährliche obligatorische Berichterstattung von seiten der Pfarrämter, sowie auf jährliche an verschiedenen Orten der Diözesen durch die Kommission zu veranstaltende kirchenmusikalische Kurse wurde hiebei einstimmig großes Gewicht gelegt. Bei der Frage der Beschaffung der nötigen Geldmittel aber gingen die Meinungen auseinander und wurde lediglich betont, die hochw. Bischöfe mögen nach Maßgabe der lokalen Verhältnisse die nötigen Schritte diesbezüglich tun. Als Organ für die österreichischen Diözesen wurde von anwesenden Vertretern der kirchenmusikalischen Akademie in Klosterneuburg die neu zu gründende Zeitschrift „Musica divina", in Wien erscheinend, empfohlen. Die Konferenz mußte zwar in Anbetracht der Kosten des neuen Blattes (Preis 6 K.) jede Garantie für eine entsprechende Abonnentenzahl ablehnen; man erklärte sich jedoch bereit, nach Tunlichkeit für das Blatt empfehlend einzustehen. Ign. Mitterer, Diözesanpräses.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

Von befreundeter Seite wird uns das nachstehende interessante Programm aus **Wien-Klosterneuburg** zur Verfügung gestellt: Abteilung für Kirchenmusik der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst. Vorträge über ältere heimische Kirchenkomponisten. II. Vortrag am 27. April 1913. Johann Joseph Fux. Zur Aufführung gelangten: A. in der Stiftskirche $^3/_4$10 Uhr: 1. Missa in C (Klosterneuburger Messe) für Soli, Chor und Orgel. (Nach einer Handschrift des stiftl. Musikarchives für den liturgischen Gebrauch eingerichtet und herausgegeben von Professor V. Goller.)[1]) Hierauf B. im Festsaal der kirchenmusikalischen Abteilung der k. k. Akademie $^3/_4$11 Uhr: 2. Fuge aus der Ouvertüren-Suite in D-moll (für Orgel bearbeitet und vorgetragen von A. Schlögl, II. Jahrgang). 3. Einführender Vortrag von Herrn k. k. Prof. Franz Moißl. 4. Zwei Motetten, vierstimmig a cappella: a) Ave Maria (nach einer Handschrift aus der Bibliothek der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), b) Ad te Domine levavi (aus den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich"). 5. Symphonie in C-dur für konzertierende Violine und Orchester: Intrade, Sarabande, Menuett, Gigue (nach einer Handschrift aus der Bibliothek der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde), Solo-Violine: Herr k. k. Akademielehrer Gottfried Feist. 6. Ouvertüren-Suite in B-dur für Orchester mit Continuo: Ouvertüre, Arie, Menuett I, Menuett II, Gavotte, Passepied („Der Schmied"), Gigue (aus den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich"). Orchester: Instrumentalschüler der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Aus Zeit und Leben.

1. Orgelbaumeister Georg Stahlhuth ist im Alter von 82 Jahren am 9. Februar d. J. zu **Aachen** gestorben. Um die deutsche Orgelbaukunst hat der Verewigte große Verdienste. Das Geschäft wird von seinem Sohne fortgeführt.

2. Am 8. Februar d. J. veranstaltete der Madrigalchor des Kgl. Akad. Institutes für Kirchenmusik zu **Berlin** (Leitung: Professor Thiel) einen Vortragsabend, der ausschließlich mit Werken von Orlando di Lasso bestritten wurde. Teile aus der Missa octavi toni, das Adoramus te Christe für drei Soprane, das sechsstimmige Timor et tremor, das humoristische Audite nova u. a. wurden dabei mit trefflichem Erfolge zu Gehör gebracht. Einige Sachen von Orlando wurden mit Streichquartett und auf der Orgel aufgeführt.

---

[1]) Erscheint als Beilage der „Musica divina", Monatsschrift für Kirchenmusik, und bildet zugleich den I. Band der „Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich". Universal-Edition Wien.

3. Bonn a. Rh. Im März dieses Jahres berief Erzabt de Angelo den hiesigen Orgelbaumeister Johannes Klais zum Bau einer neuen Orgel für die weltberühmte prachtvolle Basilika der Benediktinerabtei Cava del Tirenni bei Salerno nach dort. Der noch nicht vollendete Entwurf des Werkes, an dessen Ausarbeitung u. a. P. Superior Professor Suitbert Birkle O. S. B. des internationalen Benediktinerkollegs in Rom und Ulisse Matthey, der zurzeit wohl beste Orgelspieler Italiens, teilnehmen, sieht etwa 50 Register vor. Das alte mächtige Orgelgehäuse auf dem Chor bleibt bestehen, erhält nur neue Zierpfeifen. Der Spieltisch kommt unter die Chorstühle und soll ebenso wie die ganze Orgel mit allen bewährten Hilfsmitteln der heutigen Orgelbautechnik ausgerüstet werden. Die sämtlichen Einrichtungen des Spieltisches, dessen Verbindung mit der Orgel und dort die empfindlichen Relais werden statt pneumatisch, wie bisher meist noch üblich, nur rein elektrisch ausgeführt, und zwar nach eigener Konstruktion des Herrn Klais. Auf der Rückreise von Cava wurde Herr Klais von dem Erzabte in Monte Cassino und von Seiner Heiligkeit Papst Pius X. in Rom in Privataudienz empfangen. In Anwesenheit des Meisters ließ sich die Königinmutter Margerita von Italien das bedeutende Orgelwerk, welches Herr Klais vor zwei Jahren für die Basilika Sant Anselmo in Rom baute, vorführen und sprach dem Erbauer ihre höchste Bewunderung aus.

4. Paul Walde, Organist und Chordirigent an der katholischen Garnisonskirche zu **Dresden**, hat vom Kgl. sächsischen Ministerium die Genehmigung zur Errichtung und Leitung einer Musikschule unter dem Namen „Dresdener Lehranstalt für Musik von Paul Walde“ erhalten. In den Lehrplan sind auch kirchenmusikalische Fächer aufgenommen worden, z. B. gregorianischer Choral. Wir wünschen diesen erfreulichen Bestrebungen in Dresden reichen Erfolg.

5. Dresden. Se. Majestät König Friedrich August III. von Sachsen hat dem am 1. April 1913 nach mehr als dreißigjähriger Tätigkeit als zweiter Kapellmeister der Kgl. Hofoper und als Dirigent der Orchestralmessen in der katholischen Hofkirche in den Ruhestand getretenen Kgl. Hofkapellmeister Adolf Hagen außer einer Ordensauszeichnung den Titel eines Geheimen Hofrates verliehen. Adolf Hagen war ein geschätzter Dirigent klassischer Opern und Symphonien, während die Pflege der Moderne mehr Generalmusikdirektor Ernst von Schuch vorbehalten blieb. In der Hofkirche hat Adolf Hagen mit Wärme und Schwung durch lange Jahre die Instrumentalmessen von Hasse, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Reißiger usw. geleitet und der katholischen Hofkirchenmusik ihren Weltruf erhalten und gefördert. Se. Majestät König Friedrich August ernannte zu Hagens Nachfolger den Kgl. Musikdirektor Karl Pembaur, bislang im Hauptamte Kgl. Hoforganist, im Nebenamte Dirigent des Männergesangvereins Dresdener Liedertafel und des gemischten Chores Robert Schumannsche Singakademie. Letztere pflegte insbesondere das klassische und moderne Oratorium. Pembaur, Sohn des Innsbrucker Universitätsmusikdirektors Joseph Pembaur und Bruder des Leipziger Klaviervirtuosen, ist Komponist mehrerer Messen, Lieder und Chorwerke und genießt im musikalischen Leben der Residenz Dresden Ansehen. — Gleichzeitig am 1. April verließ der bisherige Kgl. Korrepetitor und zweite Dirigent der Kgl. musikalischen Kapelle (in der Hofkirche), Dr. Latzko, den Dienst der Kgl. Generaldirektion. Die bisher von Karl Pembaur innegehabte Hoforganistenstelle wird neu besetzt. Musikdirektor Karl Pembaur ist zugleich für die Kgl. Hofoper als Musikdirektor des Chorpersonals angestellt. Schröter.

6. Der vierte Wettstreit deutscher Männergesangvereine fand in den Tagen vom 6.—8. Mai in **Frankfurt a. M.** statt. Der Preischor war eine Komposition von Friedrich Hegar „1813“ (gedichtet von Adolf Frey); als „Stundenchor“ war das „Wanderlied“ von Eduard Behm (Op. 46) gewählt worden. Den Kaiserpreis, die große goldene Kette, erhielt diesmal der Berliner Lehrergesangverein — zum großen Erstaunen mancher Teilnehmer, die als „des Preises einzig würdig“ (Kölner Volkszeitung Nr. 407 vom 11. Mai d. J.) den Kölner Männergesangverein erachteten. Über diesen Punkt wie auch über die Zuerteilung der anderen Preise hat natürlich nur derjenige Musiker ein eigenes Urteil, der „dabei war“. Wer — glücklicher- oder unglücklicherweise — nicht selbst zugegen war, muß sich mit den Erwägungen zufrieden geben, ob bei diesen Wettstreiten überhaupt etwas Ersprießliches für die Kunst herausgekommen ist, ob die Organisation der ganzen Sache besser hätte sein können ꝛc. ꝛc.

7. Ein Verband deutscher Musikkritiker hat sich in **Leipzig** gebildet. Die Verbindung bezweckt die Vereinigung aller Musikkritiker des deutschen Sprachgebietes, die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können. Die Tätigkeit des Verbandes soll sich unter anderem auf die künstlerische Hebung des Kritikerstandes, auf die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik durch einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik, auf die Kontrolle und Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker erstrecken. Der Vorstand besteht aus: Dr. A. Heuß-Leipzig, W. Klatte-Berlin, Paul Bekker-Frankfurt a. M., Dr. L. Kaniewski-Königsberg i. Pr. und Dr. H. Springer-Berlin.

8. Die im Jahre 1901 gegründete „Gregorianische Rundschau“ (Graz), die zumal durch die Bemühungen ihres langjährigen und tüchtigen Schriftleiters P. Michael Horn O. S. B. der Förderung der katholischen Kirchenmusik und besonders des gregorianischen Chorals wichtige und erfolgreiche Dienste geleistet hat, teilt in der Nr. 4 (April) des laufenden Jahrganges mit, daß sie mit der genannten Aprilnummer aufhören werde. Es erschien „zeitgemäß, die ‚Gregorianische Rundschau‘ in einem neuen, großen Blatte aufgehen zu lassen, das mit erweitertem Programm für die Durchführung des Motu proprio Pius' X. eintreten wird“. Damit ist die neue „Musica divina“ gemeint, in deren Redaktionsstab der verdiente bisherige Herausgeber und Redakteur der „Gregorianischen Rundschau“ mit eintritt.

Inzwischen ist das erste Heft der neuen Zeitschrift „Musica divina" erschienen. Sie wird herausgegeben von der Schola Austriaca, die eine zwanglose Vereinigung von Fachmännern und Freunden der katholischen Kirchenmusik im Sinne des päpstlichen Motu proprio vom 22. November 1903 ist und ihren Sitz in **Wien-Klosterneuburg** hat. Die Oberleitung der Zeitschrift hat Abt Alban Schachleiter O. S. B. von Emaus (Prag). Das erste Heft dieser Monatsschrift macht in seiner ganzen Art und Zusammenstellung einen vortrefflichen Eindruck. Wir stellen dem neuen Organe gern ein günstiges und glückliches Prognostikon und haben die Zuversicht, daß es in der idealen und tatkräftigen Arbeit für unsere gemeinsamen Ziele uns ein treuer Freund und starker Bundesgenosse sein wird. Glückauf!

9. „Die Salzburger Chronik" berichtet unter dem 5. April d. J. (Nr. 76):

„Konferenz in Sachen der Kirchenmusik. Die musikalische Sektion des Eucharistischen Kongresses in Wien hat u. a. auch folgende Resolution gefaßt: ‚Der Kongreß begrüßt die Bestrebungen, welche darauf gerichtet sind, durch entsprechende organisatorische Maßnahmen der oberhirtlichen Behörden die liturgische Musik zu neuer Blüte und Entfaltung zu bringen, insbesondere im Sinne von tit. VIII, Nr. 24 des Motu proprio. Insbesondere anerkennt er die dringende Notwendigkeit, durch Beschaffung der materiellen Mittel die liturgisch-musikalische Kunstpflege zu ermöglichen und zu stützen.'

Um diese Vorschriften und Wünsche zur praktischen Durchführung zu bringen, entsandten die hochwürdigsten Bischöfe der deutschsprachigen Diözesen Österreichs ihre Vertreter nach **Salzburg,** wo am Donnerstag, den 3. April, um 5 Uhr abends im Konsistorialsaale eine diesbezügliche Beratung stattgefunden hat, die drei volle Stunden in Anspruch genommen hat. Als Ehrenpräsident fungierte Propst Mitterer-Brixen, während Domkapitular und Regens Feuersinger-Salzburg als Vorsitzender die Konferenz leitete und Dr. Faist-Graz als Sekretär das Protokoll führte. Außer den Genannten waren anwesend: aus der Wiener Kirchenprovinz: Domkapitular Ladislaus Graf Esterhazy-Wien, Joseph von Wöß, Tonkünstler-Wien, Dr. P. Weißenbäck und Professor Moißl-Klosterneuburg, Karl Schöfecker, Domzeremoniar-Linz, Abt Cölestin Baumgartner-Lambach, Chorregent Wintermayr-Ried; Kirchenprovinz Prag: Studienadjunkt Distler-Prag, Kanonikus Joseph Kowar und Dechant Franz Vater-Leitmeritz; Salzburger Provinz: Prälat Dr. Prey, Domkapellmeister Spies, Archivar Greinz und Professor Feichtner-Salzburg, Fürstbischöfl. Hofkaplan Balthasar Gußger-Klagenfurt, Chordirektor P. Michael Horn O. S. B.-Graz, Theologieprofessor Dr. Joseph Somrek-Marburg; die Görzer Provinz endlich war vertreten durch Stadtpfarrer P. Hugolin Sattler, Präses des Cäcilienvereines Laibach."

Die Salzburger Tagung ist ein erfreuliches Zeichen von dem immer lebhafter werdenden Interesse, das sich in dem musikfrohen Lande Österreich zugunsten der kirchlichen Tonkunst geltend macht. Wir denken, gelegentlich Näheres mitteilen zu können.

10. In der „Ostschweiz" (23. April 1913; Nr. 94 Morgenblatt) lesen wir:

„Kurz vor Blattschluß erfahren wir aus zuverlässiger Quelle, daß Herr Domkapellmeister **Dr. Stehle** dem katholischen Administrationsrat auf den 1. August l. J. seine Demission als Domkapellmeister eingereicht hat.

Die Nachricht überrascht uns wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Wohl wußte man, daß Herr Dr. Stehle in den letzten Wochen wegen gestörter Gesundheit einen Urlaub im milden Süden angetreten hatte, allseitig hoffte man aber, daß der verehrte Maestro neugestärkt in seinen Wirkungskreis zurückkehren und den Taktstock mit neuer Kraft und alter Begeisterung weiterführen werde. Es sollte nicht so sein. Herr Dr. Stehle hat den Weg der Resignation von seiner bisherigen Stellung beschritten und gedenkt, sich in ein reichlich verdientes otium cum dignitate zurückzuziehen.

So sehr man dies bei den über siebzig Lebensjahren des hochverehrten Herrn Demissionärs begreifen kann und so sehr man hofft, daß er damit für neue Kompositionen Zeit und Muße gewinnen werde, so ist es doch ein Gefühl tiefer, schmerzlicher Trauer, mit dem man Dr. Stehle den Taktstock als Domkapellmeister niederlegen sieht. Wir Katholiken der Dompfarrei vor allem wissen, was wir in ihm verlieren. Wußten wir doch stets die hohe Ehre zu schätzen, daß ein Mann von der Genialität und der musikalischen Größe Dr. Stehles unseren Domchor führte und ihn auf jene Höhe gehoben hat, auf welcher er sich heute befindet.

Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, in den wenigen Minuten, die uns vor Redaktionsschluß noch zur Verfügung stehen, das Ereignis zu würdigen, das der Rücktritt Dr. Stehles als Domkapellmeister für uns und für die musikalische Welt bedeutet. Wir müssen uns begnügen, unser tief empfundenes, aufrichtiges Bedauern über die Demission dieses hervorragenden Musikers und Komponisten auszusprechen und müssen eine eingehendere Würdigung seiner großen und zahlreichen Verdienste um den Gottesdienst in der St. Gallischen Kathedrale einer späteren Zeit und einer berufenen Feder vorbehalten. Möge ein goldener Lebensabend die Zukunft dieses herrlichen Mannes und seines großen Lebenswerkes verschönern."

Der großen Verdienste des Herrn Dr. Stehle um die Sache der Kirchenmusik haben wir in diesen Blättern noch jüngst (1912, S. 122) in herzlicher Weise gedacht. Wir schließen uns dem Schlußsatze der „Ostschweiz" mit den besten Wünschen aufrichtig an.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. Lasso, Orlando di. Drei Kaiserchöre für 8st. gem. Chor. Für die Praxis hergerichtet von Hermann Müller. Text deutsch und lateinisch. Deutscher Text von Adolf Trampe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur 3 ℳ; vier Stimmen, jede Nummer und Stimme 15 ₰.

„Die nachfolgenden drei Kaiserchöre finden sich im 19. Bande der Gesamtausgabe der Werke des Orlando di Lasso (Leipzig, Breitkopf & Härtel) auf Seite 122–138. Sie gehören zum Magnum opus musicum und haben in dem angegebenen Bande der Gesamtausgabe (= Magnum opus musicum, zehnter Teil) die Nummern 714 (486), 715 (487) und 716 (488).

Es ist unnötig, über den musikalischen Wert dieser Chöre ein Wort zu sagen ...

Es erschien als wünschenswert, Orlandos Kaiserchöre mit einem etwas allgemeiner gehaltenen deutschen Text und in der jetzt gebräuchlichen Notenschrift unseren Chorvereinigungen leichter zugänglich zu machen.

Die deutsche Umgestaltung des Textes verdanke ich dem Herrn Kgl. Seminarlehrer Dr. Adolf Trampe zu Paderborn. Bei ihrer Beurteilung wolle in Betracht gezogen werden, daß es vor allem darauf ankommen mußte, der Eigenart in der Tonsprache, Rhythmik und Textdeklamation Orlandos nach Möglichkeit auch im deutschen Texte gerecht zu werden. Die Fachgenossen werden leicht erkennen, daß in bezug auf diesen Punkt mit besonderer Sorgfalt gearbeitet worden ist. Wenn die ‚Regeln des Donat' dabei etwas zu kurz gekommen sein sollten, so schien das kein Grund zur Beunruhigung zu sein. Der Text der Gesänge hat eben zunächst die Bestimmung, zur Komposition Orlandos gesungen zu werden.

... Schwer habe ich mich dazu entschlossen, einige wenige Andeutungen für den Vortrag beizufügen. Daß sie nur einen Rat geben wollen, liegt auf der Hand. Zumal bei diesen Chören, die durchweg auf den Grundton eines begeisterten Jubels gestimmt sind, bedarf es für den Dirigenten inneren musikalischen Empfindens und feinen Geschmacks, um für die harmonische und gleichschwebende Verteilung von Licht und Schatten Sorge tragen zu können. Das Anschwellen, Abnehmen und Ausklingenlassen in Wort und Glied und Satz, das Beschleunigen und Zurückhalten des Tempos mit seinen oft kaum meßbaren Nuancierungen, das Aufbauen der konstruktiven Harmonik, das Auf und Ab des großen Wellenschlages der hie und da weit ausladenden Rhythmik – alles das entzieht sich zum großen Teile der Darstellung durch die sog. ‚Vortragszeichen'. Feinnerviger und zartfühlender musikalischer Sinn und ein durch Studium und Übung altklassischer Vokalkompositionen geschärfter und geläuterter Blick können allein in der Seele des Dirigenten diese Tonwerke zum eigensten, innersten Erlebnis werden lassen. Und nur wer sie innerlich erlebt und durchlebt, kann ihnen für die Aufführung jene Kraft einhauchen, die im Zuhörer wiederum Leben weckt." (Aus dem Vorworte.)

Daß nach meiner Auffassung diese Chöre musikalisch wirklich wertvoll und auch bei patriotischen Festen der Gegenwart gut verwendbar sind, brauche ich nicht eigens zu sagen – ich hätte sie ja sonst ihren Schlaf in der Gesamtausgabe ruhig weiter schlafen lassen können. Ob andere mit dieser meiner Beurteilung übereinstimmen, wird sich zeigen. Jedenfalls hat Orlando mit diesen Kompositionen guten und sehr guten Chören eine prächtige Aufgabe gestellt. Orlando ist ein Kaiser im Reiche der Tonkunst, der mit seinem feuersprühenden Geiste, seiner dramatischen Verve, seiner souveränen Beherrschung der Formen, seiner rauschenden Klangfülle alles in seinen Bann zwingt.

2. Rensing, Dr. G. Sei tausendmal gepriesen, du schönes Land der Ruhr! Ruhrlied. Text von M. Weinand. Ausgabe A für hohe Stimme, Ausgabe B für tiefe Stimme. Essen, Verlag von Girardet & Schmemann. Preis 1 ℳ.

Ein frischer Satz, der zumal im Ruhrgebiet gern gesungen werden wird.

3. Schwaiger, Ferd. Im Banne der Waldfee. Ein Märchenspiel von Alfons Krämer mit zwei musikalischen Einlagen für Sopran- und Altstimmen mit Pianofortebegleitung. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Partitur 1 ℳ (1 K 20 h), Singstimme 25 ₰ (30 h), Texte à 20 ₰ (24 h).

Ein harmloses, musikalisch wenig bedeutendes Märchenspiel.

4. Wiltberger, August. Konstantin der Große. Drei Festlieder zur Konstantinfeier, 1600-Jahrfeier zur Erinnerung an die Befreiung der Kirche durch Konstantin den Großen. Dichtungen von Pfarrer Joh. Baute. Für 4st. gem. Chor. Verlag und Druck der Germania, Aktien-Gesellschaft für Verlag und Druckerei, Berlin C. 2. Partitur 1 ℳ, Einzelstimmen (Sopran und Alt – Tenor und Baß) je 15 ₰.

Klangvolle Chöre ohne besondere Schwierigkeit. Für religiöse Feiern gut zu empfehlen.

Hermann Müller.

(Abgeschlossen am 20. Mai 1913.)

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 065890326